

القاهرة

أدب • فكر • فن

إنقاذ العالم

لغتان في الشعر الحديث

الخيال بين لغة الأدب ولغة العلم

في ذكرى الشاعر العوضي الوكيل

رجال الله والمسرح الشعبي

حوار مع المخرج السينمائي ميلوش فورمان



• لوحة من كتاب كشف الأسرار •

• تأليف ابن عسليم المقدسي • أواخر القرن الرابع عشر الميلادي •



● الثمن ٢٥ قرشاً ●

● القاهرة ● العدد الثالث والثلاثون ● الثلاثاء ١٧ سبتمبر ١٩٨٥م ● ٢٠ محرم ١٤٠٦هـ ●



● سمكة ● نحت للفنان محمد سيد توفيق ●

روية

مجلس التحرير

● الأسعار ●

● الاشتراكات ●

[illegible]

ويبدو أن وصول المهتمين باللغة إلى قيادة الثقافة المصرية جزء من رؤية جديدة ومستترة للعمل العام في مصر ككل ، وما ظلي يترد كثيرا دون تطبيق عمل وهو أن يكون الرجل المناسب في المكان المناسب . . . أيا بدو ذلك إلى الانتياء ؟ ثم العودة إلى المشاركة من جديد من أجل إزدهار الثقافة المصرية ، واستعادة وجهها الشرق والمؤثر فيها ولين حولها .

● القاهرة ● العدد الثالث والثلاثون ● التلاقاء ١٧ سبتمبر ١٩٨٥ م ● ٢ محرم ١٤٠٦ هـ ● ٣

سور بغداد موصد الباب ، لا متجى لديه
ولا خلاص يئال

هكلنا نحن حينما يقبل الصياد عزريل ،
رجفة فاختيال

[بدر شاكر السياب : أنشودة المطر]

لغتان في الشعر الحديث

٥

د. شكرى عياد

« ب » ثعلب الموت

كم يئس الفؤاد أن يصبح الإنسان صيداً
لرمية الصياد !

مثل أى الطياف ، أى العصاليير ، ضميئنا
قابعاً في ارتعاده الخوف ، يحنض ارتياعاً ، لأن ظلاً
يخيفنا
يرمى ثم يرمى في اتئاد .
ثعلب الموت ، فارس الموت ، عزرائيل يذئو
ويشعل النصل . آه
منه آه ، يصك أسنانه الجبوهى ويرسو مهداً ،
بالهى

ليت أن الحياة كانت فئاة
قبل هذا الفناء ، هذى النهاية ،
ليت هذا الختام كان ابتداء
واعداً ، إذ ترى أعين الأطفال هذا المهدد
المستبيح ،
صابعاً بالدماء كفيه ، في حينه تار وبين لكه تار .
كم تلتو أكفهم واستجاروا ،
وهو يذئو . كأنه احتد ربحاً ،
مستبيحاً ،
مستبيحاً ، مهدداً ، مستبيحاً .
من رأها ، دجاجة الريف ، إذ عسى عليها المساء
في بستانه ؟
حين ينسل نحوها الثعلب الفراس ، بالنصرير
من أسنانه !
وهى يحنض ، شلها الرعب ، أبشاشها بحت
الردى ، كأن الدروب
.. استلها مارد ، كأن الثيوب



في القصيدة السابقة رفض الشاعر كل صور الحياة
من حوله ، ولما إلى موت أبدهه بخدمه الداخل ،
متطلقاً من إحساس « الموت الأصفر » في قمة اللذة
الجنسية ، فأصبحت القصيدة كلها رمزاً أو مجازاً كبيراً
عن هذا الموت الخاص الذى هو - في حقيقته - حب
صديق له « مثال » الحياة . أما هذا الموت نفسه تمير
مجازى عن اليأس والإحساس بالنهاية . وهو موت
« صام » ، وتخصيصه بمزرائيل - وإن كان صورة
واحدة بين صور متداخلة عدة ، يؤكد هذا العموم .
والفكرة من « آيات الثعلب » إلى « سور بغداد » -
على غرابيتها تتركز سكان المدينة جميعاً في تجربة
الشاعر . وبداية القصيدة وبنائها محصراتها في قالب
الحكمة . لتلكلام أولاً عن « الإنسان » وأخيراً عن

في هذا العدد

● أدب

■ دراسات

- ٤ (لغتان في الشعر الحديث .. ٥٥) د. شكري عياد
- ١٤ (القصة المطبوعة) يوسف الشارول

■ إبداع

- ٧ (الخصاص قصة) وفيق القرماني
- ١٢ (دائرة كسوف الشمس) قصيدة (وصفي صادق)
- ١٣ (الأسئلة وقصيدة) درويش الأسويطي
- ٢٧ (فراوفليك) قصة من الأدب الألماني (ع)
- ٢٤ (روبرت فالسر - ترجمة: خليل كلفت)
- ٢٤ (خيال الله وقصة) فؤاد حجازي
- ٤١ (شعر بقلبي الكسوف) من الشعر الإسباني (ع)
- ٤١ (فرائيسكو برييتس - ترجمة: طلعت شاهين)

■ مناسبات

- ٨ (الموضى الوكيل في ذكره)

● فكر

- ١٠ (الخيال بين لغة الأدب ولغة العلم) د. توفيق الطويل

● خواطر

- ٣٦ (قراءة لقلب الغلاطون ٧) د. عبد الغفار مكاوي

● فنون

- ١٧ (رجال الله والمسرح الشعبي ٧) أيوب كير خالد الشلفي
- ٢٤ (منحط الفن الإسلامي)
- (حوار مع المخرج السينمائي ميلوش فورمان)
- ٤٧ ترجمة: شوقي فهم

● كتب

- ٣٠ (البحر موعظاً) د. محمد عبد

● أبواب

- ٣ (رواية)
- ١٧ (ويطى الشعر) وليد منير
- ٢٢ (مناقشات)
- ٢٣ (قراءة تشكيكية) محمود الفتني
- ٣٣ (حكايات من القاهرة) عبد النعم شمس
- ٤١ (إنتاج تحت الأضواء) شمس الدين موسى
- ٤٦ (حوار مع القاري)

● لوحات فنية

- ٢ (نحت) للفتان محمد سيد توفيق
- ١٧ (الفراس) للفتان محمد راسم

« نحن .. أما وأنا » الشاعر فلا تلوح في ثيابا القصيدة
إلا ثلاث مرات ، دالة على التوزيع مرة (« آه » -
ويقتدر فيها ضمير مستتر) والاستثنائية مرة
(« يا أي ») والتدنية مرة أخرى (« وأعداياه ») ،
وكأنها تقرب من توب الحكمة الذي يحاول الشاعر أن
يرتديه .

الشاعر إذن يحول تجربته الخاصة بالحصاد والربح
إلى ما يليه أن يكون مرتبة جامعة لكل الأحياء : حيث
الموت يترصد للأنفاس في أي لحظة . إن عينيه -
حقاً - مثبتان على الخارج ، ولكنها حافلة الفزع التي
لا يمكنها أن تبتين معاً هذا الخارج . فيها لا تريان إلا
أشباحاً مرعبة مختلطة . وخوف الموت (= الفناء =
العدم = القوى الخارجية المدمرة) يطرد كل إحساس
بل كل رغبة في الحياة .

« جم » إليك هناك حيث تقوى

رسالتك التي اجتازت إلى الليل والأسلاك
رسالتك التي حطت على بابي .. جناح ملاك
لماذا ؟ حين فضتها يداي ..
تنفضت أشواك

على وجهي وفي قلبي ؟
رسالتك التي انتشلتني من مستنقع الغربة
ورثت لي طفولتي
من الصبيان .. قيمان الأسى الصلبة
وردت لي براءتنا
وردت لي أنفاس الصباح وغرفة الدرس
وشبطة المساء .. وساحة القرية
وصوت أبيك يزجرنا : كفى لليوم يا أولاد !
وأملك في تساؤلها : وكيف سمح ؟

فترشف أمي القهوة
ومعني جذ مراهقة !
: يا ذاك الله .. ممتاز ! وكيف فؤاد
- كصاحبه ! إلى يجرس اللاتين
من الإهمال والحساد
ومن صائبة بالعين !

رسالتك التي رقت على جرحي
كمصغور نقتل من سجون الحزن والحزمان
وراق نجم الصبح
لماذا حين فضتها يداي .. تنفضت أشواك
على وجهي .. وفي قلبي ؟

« أخى الغالي ! »

كيتت إلى مزموها .. « أخى الغالي ! »
تحياي وأشواقي

● اللوحات المرافقة للمواد المنشورة للفتان عمر جهان ●

من القلب) في سبيل الحصول على حياة حاضرة متممة .
وأخيراً الثاني بالقياس إلى الحاضر المنع موت أيضاً ،
ولكنه استمرار للحياة الماضية وتشوق إلى المستقبل .
وربما كان هذا الخيار الثالث هو الخيار الوحيد الممكن
لشعراء . فالشعر لا يقدر من غواه ولكنه يحتاج من
آبائهم إلى الحياة والصور الفرد والجماعة . الشعر هو
الجلود الحية للحياتية في أصمق الأرض (بصورة
الجلود تتردد كثيراً عند مسيح القاسم) وقد تقطع
الساق ولكن النبات يظل راسخاً في الأرض متشبثة
جلوده بالتراب ، إلى أن تتغير الظروف فيستأنف حياة
جديدة .

فكرة الموت والبعث تعيدنا إلى حيث بدأنا ، إلى عالم
الأساطير . وسميح القاسم يستخدم الأساطير أحياناً
كما يستخدم قصص التوراة كثيراً . ولكن ما يسترعى
الانتباه أنه نادراً ما يتضمن شخصية أسطورية . ومن
الاستثناءات القليلة قصيدة بعنوان « أوديس الجديد »
(دى على كفى) . وبما يميز أسطورة أوديس عن
نظائرها من أساطير البعث (كـأسطورة أدونيس
والأرويت) الدور الإنجيلي البتة الذي تلعبه إيزيس :
دور الزوجة الوفية والأم الروم ، على عكس الأرويت
الغواية للعبوب . وسواء أكانت إيزيس - عند
سميح - رمزاً للأرض أم للمرأة الفلسطينية فإن توجهه
إليها بالمخاطب يعني أن دور الشاعر البتة ليس دور
المختار الإلهي المستعمل بل دور المضيي والضحية حيث
تبدأ الحياة الجديدة من الأرض مرة أخرى ●

خاتمة

لعل بعض القراء يرون أن التيار الأول من التيارات
التي نحدثنا عنها في هذه المقالات هو الجدير حقاً
باسم « الحداثة » ، وأن التيار الثاني أقرب إلى تيار
الواقعية . ومع أن هذه القسمة يمكن أن تتسع لتشمل
فروعاً أدبية أخرى غير الشعر (المسرح - القصة -
الرواية) ، كما أنها تدخل الشعر (المسرح - القصة -
التصنيف المتأخوذ به عادة بين النقاد في الأدب الأوربي
الغربي والشرقي ، فقد تجنبت هذا التصنيف عابدين
لأنه نوع إسماعيل لفرق مهمة بين مختلف الآداب الغربية
ومختلف الفنون الأدبية - ينطوي على حكم أيديولوجي
مسيق ، سواء اعتبرت الواقعية معاصفة أو حامي
« رجعية » أم اعتبرت الحداثة خدعة لتخترق رأسمالية وإسناد
للأدب من أجل مصلحة فئة مهيمنة . ونحن نرى أن
الأيديولوجية في النقد - كما في الأدب نفسه - يجب ألا
تتحول إلى جهاز تلقى فيه الواقع لتخترق رأسمالية وإسناد
قياسية . ولكننا نشبه بكانثا حتى يحتاج دائماً إلى أن
يتأقلم ليكولوجيا مع الواقع . ولعل أعظم مافي الواقع
المضطرب - إلى حد الخط - الذي تعيشه الأمة
العربية ثقافياً واجتماعياً وسياسياً هو أنه واقع تخلص
من أعماق قديمة ولا يستقر بعد في أعماق جديدة . وهذا
يعني أنه واقع حافل بإمكانات لا يسهل تخمينها أو
التنبؤ بها : سواء المجهت به نحو الصمود أم نحو
الانحدار .



في الحكايات الخرافية يحدث أحياناً للبلبل تمس
الحظ أن يقع في بدي حتى شرير يتغيره بين منيات
ثلاث . أما في الواقع لكل إنسان خيار نوعاً من الموت
كما يختار - ولو نفس الوقت - نوعاً من الحياة . وعند
الشاعر الفلسطيني الذي بقي في الأرض المحتلة لا معنى
للحياة إلا أن يتمسك بأرضه وتراثه ، وإن رفض ما هو
زائف أو فاسد من هذا التراث . إنه يقبل واقعه
كمطلعة لتغير هذا الواقع . هذه هي « الحياة » وإن
ضحي من أجلها بالكثير : بسوصحه السائد
والإجتماعي ، بالتجاع والشهرة والتمتع الشخصية ،
هذه الأشياء التي يمكن أن تبني هي « الحياة » لغيره .
فواقع الإنسان الفلسطيني عموماً - شاعراً كان أو غير
شاعر - يضعه أمام خيارات محددة . إن مشكلته
واضحة يعكس غيره من العرب . حقاً إن المزامم
العربية تخبو وترمضه ككل عرب ، والتجاذبات أو
الشتات إلى صراع من الوطن العربي تتشعب أماله وتغير
حماسته ، ولكنه ينظر إلى المزامم والتجاذبات من خلال
مشكلته كـفلسطيني : ومشكلته هي أن أرضه
اختصبت ، وأهله شرذوا . ولذلك فأحد المميزات
أمامه هو أن يقطع صلت هذا الماضي ، ليصبح « إنساناً
جديداً » ، وهكذا يمكنه أن يسعى لتحقيق طموحاته
الشخصية . والخيار المضاد هو أن يبقى في وطنه ، لأن
بقائه - فقط - أصبح يعني بقاء هذا الوطن ، وأن
يرفض - في الوقت نفسه - نوع الحياة التي يتأرجح
العدو المحتل أن يرفضها عليه ، لأن هذا نوع آخر من
الضياع . الخيار الأول موت ، لأنه إعدام للماضي كله
(وقد صورته القصيدة في تفاصيله الدقيقة الحية القوية

تغير إليك من بيروت
إليك هناك .. حيث غوت
فدى الباقي من التائه من ميراث الباقي
تحيات وأشواق
أنا أصبحت إنساناً جديداً .. غير ما تمهد
عتمدت دراسي العليا .. وثلت شهادة المعهد
وأصبح مكتبي أكبر
وصار اسمي هنا أشهر
ولي صاحبة شقراء .. جدتها فرنسية
وأخرى جدتها قاد الفوجات الصليبية
ومثل بقية الأسايد
ترفض في لقاء الدار .. غارزة خصوصية .
أخي الغالي !
لماذا أنت لا تأتي إلى بيروت
وترك جرحك المفقوت
وتجرح وجهك المغموس في الوحل
وتنسى عيشة الذل
فحظك لم يكن أرحب من حقل
وبيتك لم يكن أجمل من بيتي
لماذا أنت لا تأتي ؟
أخي الغالي !
تحيات وأشواق
إليك هناك في المستنقع الباقي !

رسالتك التي اجتازت إلى الليل والأسلاك
رسالتك التي حطت على بابي .. جناح ملاك
أنتعم ؟
حين فطنتها بدائي تنفّست أشواق
على وجهي .. وفي قلبي !
أخي الغالي !
إليك هناك في بيروت
إليك هناك .. حيث غوت
كزنيقة بلا جلد .
كثير ضيق المنيع
كأنيقة بلا مطلع
كماصقة بلا عمر
إليك هناك حيث غوت كالشمس الخريفية
بأكلان حريرية
إليك هناك يا جرحى وما عارى
ويا ساكب ماء الوجه في نار
إليك هناك من قلبي المقاوم جاثماً عار
تحيات وأشواق
ولعنة بيتك الباقي !

[سميح القاسم : دى على ص]

الخصباء

وفيق الفرماوى



فأشرت ناحيته ، وأنا ارتعد كان ما يزال الثعبان يتراقص فوق سريري ،
ولسانه يضرب الهواء ، لكن ضحكناهم أدهشتني ، توسلت إليهم أن
يقتلوه ، فزادوا ضحكناهم !
قلت : أرجوكم .

مال أحدهم على آخر ومس له ، فانسحب خارجاً ورجع مصطحباً رجلاً
لم أره في الموقع من قبل ، أقبحوا له مريحين ، وأشاروا ناحيتي ، هز الرجل
رأسه في صمت وتحرك ناحية الثعبان ، فكرت أن أسأله إن كان الرجل
يعرفني ، لكني تراجعت ، مد الرجل ذراعه وداهب الثعبان غاستجاب له ،
وأترله داخل كيس يحمله ، فتملكني الفرح وابستمت ، استدار الرجل
عائداً ووقف قبالي .

قال : أوف تلوك . وخرج .

في الليلة نفسها خرجنا جميعاً لاتباع جدي من امرأة على أطراف الموقع ،
حكوا لها حكائتي ، فأصرت علي إعطائي الجدي دون مقابل ، ولا أبدت
اعتراضى ، نظرن أحدهم لاحقاً ، فازعنت وحملت الجدي .

كان القمر المكتمل يرسل أشعته الرائعة فوق رهوس الجبال والأعمدة
وحواف الأشجار العارية ، وكانت الطيور الداكنة تحوم من فوقنا ، محدثة
جيلة عالية أرعشت الجدي ، فتدلى لسانه ، تأثرنا بالخوف والخضاط ،
وراحت قوائمهم تضرب الفراغ فتمتبت لو أتركه ، لكن أحدهم صاح
منها - وصلنا - فصللنا خلال فتحة في الأسلاك ، تغطيها الأعشاب
والعناكب والرائحة الجثث المغطاة ، طلت تهب أنفى وصبنى طوال الطريق ،
ولما وصلنا إلى حجرى ، كانت مازال مفتوحة وضوءها يرسم مساحة باهتة
على التراب ، فتذكرت أنى لم أغلقها ووددت لو أنام . تقدم أحدهم ساجداً
الجدي وإلقاه على الأرض ، ثم انحنى شاهراً سكينه وجزّ رقبة ، فاندفع
الدم ملوئاً المكان ، تقدم آخر وراح يصيح رأسه وملاحه ، تبعه ثالث
ورابع ، فادرت رأسى وأنا أشعر بالقرى ، لكنهم تحلقوا حولي وراحوا
يتراقصون شاهرين سكاكينهم ، وعيونهم اللامعة ، فتراجعت مذموراً
وفكرت في الحرب ، كان القمر مازال يرسل أشعته عاكساً فوق الدم المتناثر
أضواءه الرائعة ، وكان على اختراقهم فانتقلت زاعفاً صوب حجرى ،
لكن أحدهم لم يتبعني فافلقت يابى وبكيت . في الصباح كانت حجرى مليئة
بالتعابين ●



العوذى الوكيل فى ذكره

١٩٨٣/٩/١٢ - ١٩٦٥/٤/١١

حلت يوم الخميس الماضى
الذكرى الثانية لرحيل الشاعر العوذى الوكيل ، الذى أثرى فى حياته
الشعر العربى بالعديد من قصائده ودواوينه ، والقاهرة إذ تحيى
ذكره تنشر هذه القصيدة للشاعر الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم .

د . عبد اللطيف عبد الحليم

الصديق الراحل

أين منّا ، أخلف الوعد الحماّم
سهر الدمع بها ، ليس ينام
ووعود منك صدق وذمام
وطوى ودى بها عام ، وعام
غربة النفس ، وأشجان تؤام
يا صديقى ، ولقد قر المقام
أن أرى اللقيا تقاضاها الرجاء
لوعة يرفدها دمع سجام

جند اللقيا ، هل اللقيا ترام
هجمت عين ، وبسات أعين
أين منى موعود ، أخلفته
شط بى الشأى زمانا يابسا
غير ود لك ، ما زلزلته
جند اللقيا ، فها نحن هنا
ويحك اليوم ، فها فى طاقنى
ويك أسك ، مالك اليوم سوى

أتين منى قلبك النضر ، به
وسوار الخمر إن غازلسا القصور ، وارتاح بربها الكرام
وقصيد ترجم النفس ، فها فى طوابها ضباب أوغمام
عائق الوجدان فيه الفكر واحد . لمنه السكلام
نغم لم يمحذ الفصحى ، به روعة الحاضر والماضى تُقام
وغناء عرف التجديد ، فيه استوى « البحر » إلى حيث يقام
لاختلاج الصور المظلمى ، ولا « كلم حمر » به طاش الزمام
بل غناء ثقف « العقاد » منه حوائشيه ، وما فى ذاك ذام
لم تقلده ، ولكن معجب لك من مسراه خل وإمام
بأخى فى مذهب « العقاد » لم أرشك اليوم ، فها فى قوام
بل رثائى أمة ضل بها الحس ، واستمرعى تواجهها الأثام
قيمة الفكر بها ، ياهوبيا ليس برعاه جلال واحترام
غاب صوت الحر فيها ، وغدا يرتعى روضتها القوم اللثام





الموضى الوكيل في سطور .

- حائز على وسام الرواد الأوائل للمعلمين
- والوسام الثقافي التوسني من الطبقة الأولى
- ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى
- وجائزة الدولة للشعر

من مؤلفاته : شعراً

- أنفاس في الظلام - مع آخرين
- نوبة الحياة
- أغاني الربيع
- أصداء بعيدة
- أشعار إلى الله
- عالمي الصغير
- فرائشات ونوار وهو آخر دواوينه

نثراً :

- مراجع في أصول اللغة والأدب
- الشعر بين الجمود والتطور
- العقاد شعره وأدبه
- قضية السقوط بين العقاد وخصومه
- قيم ومعايير
- المؤخر والمهزجان بين بغداد والبصرة
- من أمهات الكتب
- مرآة الحيوان في الشعر العربي
- تحقيق ديوان المتنبي
- تحقيق ديوان الوائلي
- نظرات في الشعر السعودي المعاصر
- هكذا عشت حياتي .

كل أفك ، له يعمل المقام
غير أصنام لها صلوا وصاموا
وتساوى الضوء فيها والظلام

هان فيها القدر ، لم يرق سوى
واستوى الناس ، فما عاد لهم
فقدت أشياؤنا ألوانها

ناقد الصبر ، وأشجاء احتدام
وهي في فنك شوق وهيام
ولا ذكرى ، ولا حق سلام
فاما التاريخ ، والرايون ناموا
ذكرهم إليك عار وإعيام
خدم حق وإن صالوا وصاموا
بصادقي ، فلقد ذلوا ، وهاموا

ما على الشاعر ، لوضاق به
أمة تنسبك ، ما أضيعها
نسيبك اليوم ، لأضمة حب ،
حبك الآن ، أهذى أمة ؟
شرفت فانك ذكر . منهم
« عوضى » ، لست مثيلا لهم
لا عليك اليوم من ذكراهم

بات ترعاه الأناسي والسوام
لك من روحك أنس وزحام
ولهم في الجمع صوت وعرام

أنت عف ، ما أطباك مورد
شامخ ، مغترب ، مستوحش
وهم الأحلاس ، لا أنس لهم

بل تبصرت ، وقد هاج السقام
صمت السيليل في السلدوح وجف غدبر كان يرعاه الخمام
فيه رجيع ، قد تحاشاه النجم

ضائف الداء ، فما لتت له
صمت السيليل في السلدوح وجف غدبر كان يرعاه الخمام
وغدت غريائه ، طاب لها

مأعباد يرضينا المقام
مالنا غير الردي الختم ختام
والذي يرحل عنها الأيضام
عيشة أسر ، وذل ، وقنام
وسقى لحلك مأثوسا غمام

أهذا الشاعر الراحل ، لا تبتس
كلنا نيكى على أنفسنا
صفقة يخسر فيها رابع
وغيبين كل من يبقى بها
رحمة الله لنا ، يا صاحبي

● شعر لم يُنشر للموضى الوكيل ●

١ - قال لسائل عنه وهو مريض

لا تلمني إذا نكرت السؤال
وتبقى مسامراً قوْلاً
تسليات لطيفة تتوالى
كم حديث مُر السقام أزالا

أيها السائل المسرَّعة عني
إنما السؤال أن نجهي إلى البيت
ولعمري لا يتذهب السقم إلا
ودواء من الأحاديث عذب

● ● ●

٢ - وقال في ظالم :

وما أنا بالجانبي ولا أنا بالراجي
وقلى يرى الرحمن في كل مناجي
فها هي أنفاسي وهما هي أوداجي

يخافك من يمشو أمامك راضياً
ويغشاك من لا يعرف الله قلبه
وأعلم أن الموت رهن بكلمة

الخيال بين لغة الأدب ولغة العلم

٣

د. توفيق الطويل

ذلك على أنواع القصص الأخرى... ومثل ثلاثين عاما ظهرت في عام واحد وفي شارع واحد من شوارع لندن عشرة عجلات تنقصت جميعها في بيع القصص العلمية، وكثرت عجلات بيعها في نيويورك إلى حد يجعل السائح يتوهم أن نيويورك لا تقرأ إلا هذا النوع من القصص - كما كان يقول صديقنا المرحوم د. رشدي.

ولعل ما قلناه عن الأدب الفرنسي والإنجليزي المعاصر كان له صدهاء عند بعض المعاصرين من أدبائنا في مصر..

(ب) الأدب في خدمة الفلسفة:

كثير الحديث من الأدب الذي يتطلب صديق التعبير عن أحاسيس صاحبه ومشاعره وخواطره، في لغة تختار ألفاظها ويحسن وضعها من الجمل، مع تحمل الصور الفنية التي ترضى حساسية القارئ وتشتيع في نفسه الإمتاع، وشاع القول بأن الأدب يستهدف تصوير الجمال ولا يتجاوز هذا الحد إلى الاهتمام بأفان الحياة الاجتماعية وعلاج مشكلاتها، وقد أدت هذه الأقوال إلى إغتراب الكثيرين من الباحثين والنقاد والمتعلمين إلى الاستغناء بالأدب شعرا ونثرا. والقول بأنه مجرد تسلية ومضغمة للوقت، وهؤلاء غفلوا عن أن الأدب هو في الحقيقة وسيلة للتأصيل على عظمتهم أن تقول إن استغناء تاريخ الحضارات شرقا وغربا يشهد بأن بقية الشعوب تبدأ بإحركات الأدبية، ثم تليها النهضة العلمية في كل المجالات، هكذا كان الحال مع العرب أيام بني العباس وكان هذا أيضا هو الحال في النهضة أوروبا في مطلع صورها الحديثة.

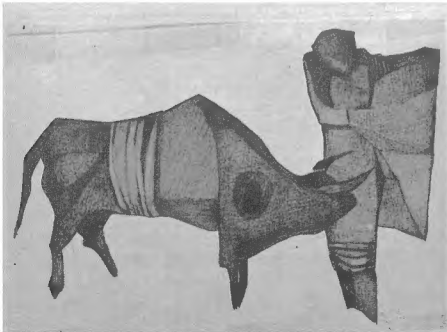
العلمية في الأرمين عاما الأخيرة شيوعا أدى بالكثيرين من أمة الفكر والأدب في أوروبا إلى التجسس من أن يؤثروا

أما اللويس هكسل فقد خالف زميله قليلا في ثورته على المدنية العلمية، فهو في رواية - Brave New World وهي تصور حول قضية العالم مستقبلا يصور بطلها شاعرا رقيقا يشد الحب والشعر والجمال والحريّة والفضيلة، ولكنه يفقد في الحضارة الجديدة كل هذه المعاني الحبيبة إلى نفسه..

وهؤلاء الأدباء الثلاثة لا يختلف فكرهم عن المدنية العلمية عن فكرة شعراء الحركة الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر (من أمثال ورد زويرث ١٨٥٠ وشيل ١٨٥٩ وبيرون ١٨٢٤) في ثورتهم على تصنيع التجلثا في عهدهم، مع فاروق واحد هو أن أولئك يفتقون بالواقع، ويبرون منه، بينما كان أدباؤنا الثلاثة المعاصرون يفتقون بالواقع، ولكنهم يواجهونه مواجهة صريحة قوية لعائلة. ونضيف إلى هذا موقف أديب فرنسي سبق هؤلاء إلى ما يشبه هذا الموقف هو جان روسو J.J. Rousseau ١٧٨٧. فقد ذهب في صدر شبابه إلى أن ازدهار العلم يؤدي إلى انحطاط الخلق، وأن التفكير مناقض لطبيعة الإنسان، وأن الإنسان الذي يفكر ويتفكر حيوان فاسد الأخلاق..

مع أننا نرى أن الإنسان ميزته على الحيوان الأصغر عقله وتفكيره... وعلى أي حال عدل روسو عن الكثير من أفكاره في كتابه "إميل".

ومع هذا فما من شك في أن الأدب قد تأثر بالتقدم العلمي الحديث، ومن دلالات هذا شيوع الفكرة

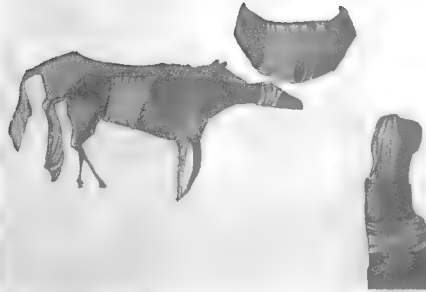


لقد بدأ عصر الإسلام العلمي - علما وفلسفة وحضارة - في منتصف القرن الثامن للميلاد - الثامن للهجرة - بعد أن سبقته نهضة أموية تمثلت في أواخر العصر الأموي في شعراء من أمثال جرير والوليد بن يزيد ، وفي كتاب من أمثال سالم مولى هشام بن عبد الملك ، وعبد الحميد الكاتب - وهو أشهر من أن يعرف ، والحسن البصري وغيرهم .

وأما عن عصر النهضة الأوروبية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر . فيمكن أن يقول عنه أكبر مؤرخي العلم وجورج سارتون في ١٩٥٦ في كتابه Humanism history of science and new science أن القرنين والادب ولكنه عصر غيب لأمال مؤرخ العلم - أي أن مؤرخ العلم لا يجد فيه من العلم ما يستحق أن يؤرخه . . ولكن البقعة قد أعقبت عصر النهضة ، وكانت ظلالها في القرن السابع عشر على يد تيشو براه Tycho-Brahe ١٦٠٩ عالم الفلك الدنماركي الذي كان يباشر عمله في أول مرصد عرفته أوروبا ، وتلميذه كبلر ١٦٣٠ الذي استعمل ملاحظاته في تحديد مدار المريخ حتى توصل بعد تسع سنين إلى المدار البيضي وشرح في وضع قوانينه ، وصاليرو Galileo ١٦٤٢ الذي أتم علميا رأى كيرنيكوس ١٥٤٣ في Copernicus في القول بمروران الأرض ، وانحصر المقرب (التلسكوب Telescope) وكان فجر النهضة العلمية الحديثة ، وكان أول رواد حديث شفت بالبيانات واعتبرها أداة العلوم الفيزيائية . . وغير هؤلاء .

بل تقول في التبدل على غطاء اللين يستخفون بالادب ويصيرونه مضيق لولت إن الفلسفة تقوم أصلا على منطق العقل ، وتستبعد العاطفة والخيال ، ويتم بالتحديد فتصعد من الحسوس إلى المغول المجرد ، مع ذلك فإن الناظر في تاريخها قدعه حديثه ، لا يملك إلا أن يقول إنها استعانت بالادب شعرة وبثره في التعبير عن أعمق الأفكار وأدق المبادئ ، فالفلسفة منذ أيام أفلاطون - أي منذ نحو أربعة وعشرين قرنا من الزمان حتى يومنا هذا لم تستغن في فترة من حياتها عن الخيال أو تتخلل عن الشعر . . فمن قديم الزمان أدرك حكماء البشرية أن الحقيقة كثيرا ما تنفي وراء الأساطير والخرافات والأفهام والحكم الشعبية ولذا قيل أن الفيلسوف مهما حاول أن يجعل عقله حكايا في كل قضية تعرض له ، أو أن يجد فلسفة مجرد أنظار أو حكمة تتناثر بالذلة فإنه يجد نفسه محمولا على أجنحة الخيال إلى عالم تختلط فيه الحقيقة بالشعر ، ويترجم فيه الواقع بالخيال :

وحديثا عبر الوجوديون عن المواقف الميتا فيزيقية بالأسلوب الروائي ، فكانت الروايات والقصص والمسرحيات عندهم هي التعبير الخي عن تجارب الإنسان بوصفه موجودا ميتا فيزيقيا ، الحقيقة عندهم لا تترك بالمثل وحده . ولذا يعبرون عن الواقع كما يتكشف فيه خلال العلاقة بين الإنسان والعالم ، وهي فعل وعاطفة قبل أن تكون تفكرا وتصورا كما تقول



وإذا كان من الأدباء المعاصرين من يبتغى على فروق الفلسفة لأرض الأدب فإن من الفلاسفة المعاصرين من يهاجم الخط بين الفن والفلسفة ، فمن ذلك أن بعض أصحاب الرؤية المنطقية من يتدون بدعاة الميتافيزيقا الذين يمزجون الفلسفة بالفن . ويهتمون مذاهم بها غزوة من الحقيقة لأن هؤلاء الرصحين للتطبيق يرون أن وظيفة الفلسفة في تحليل الألفاظ والمبانيات تحليلًا منطقيًا ، في ضوء ما سموه بهذا التحقق Veridication Principle مؤداه أن كل لفظ لا يكون له مدلول حسي في الواقع ، يكون فارغًا من المعنى ، وهذا رأوا أن المصنوع هو وحده الذي يحمل معنى ، وهذا المبدأ استمدوا من مجالات البحث : الميتافيزيقا والعلوم الفلسفية للمباراة والفنون على اختلاف أشكالها وقللوا إن الميتافيزيقا تبحث في المبررات دون الحسوسات ، وأنها عمل فني لا يستغنى الواقع ، بل يقوم على الخيال ، وأصحابها - في رأيهم - شعراء قد ضلوا سبيلهم وراحوا يقدمون قصائد من نسج الخيال . . فمذاهم الميتافيزيقية ملامح شعرية تعبر عن إحساس أصحابها بالروحانية والخيالية ، بل جاهر ودفك كارتب + ١٩٧٠ Camap بأن الموسيقى ربما كانت أقرب من فلسفتهم على تأكيد هذه الرؤية . لأنها مجردة من كل عصر موضوعي ، فالميتافيزيقيون في هذه العصور موسيقيون عمدوا كل موهبة موسيقية . . إلى آخر ما رآه في كتابه عن العلم والميتافيزيقا . مع أن الفلسفة في حقيقة أمرها تستهصد الشك عن الحقيقة وليس التعبير عن الجمال ومعيارها هو الصدق المنطقي لا الحسن وبراعة التعبير عن الأحاسيس .

حسبنا هذا بيانًا لأهم التفرق الفصحة التي ميز بين لغة الأدب ولغة العلم ، وقد بدا لنا من خلالها أن التعارض بينهما كيان يبلغ حد التنافس في أكثر الحالات

وسيمون دي بولوار ومن ثم أصبحت الرواية غير دخیلة على الفلسفة ، بل تميرًا حيا من المواقف الميتافيزيقية ، وبها تتكشف علاقة الإنسان بالعلم وبالأخمين .

ومن الفلاسفة للحديثين من كان يقدر الشعراء حق قدرهم من قديمه هؤلاء «ديرجو» ١٩٤١ وكان هو نفسه من خيرة الكتاب الحديثين في الفلسفة ، بل كان من الفلاسفة أديبا ، ومن الأديبا فلاسفة ، فكان كير كسارد + ١٨٥٥ Kierkegaard وينتسب + ١٩٠٠ ، Nietzsche والوجوديين المعاصرين من أمثال سارتر + ١٩٨٠ وسيمون دي بولوار ويعبرون عن أفكارهم الفلسفية في روايات ومسرحيات وأفلام سينمائية ، بل رأى الفيلسوف الإنجليزي هوبنيد + ١٩٤٧ A.N. Whitehead الإنتاج إلى الشعراء بين الحين والحين تيسيرا للتعبير عن بعض الأفكار الفلسفية المعقدة .

وإذا كان هذا هو شأن الفلسفة مع الأدب ، فإن ، الأدب بدوره قد أحزن في فرنسا إبان الستين سنة الأخيرة مجال الفلسفة ، ولا أدل على هذا مما نراه في إنتاج الأدباء من مسرحيات وروايات وأشعار ومقالات . شملت مجالات فلسفية عند أمثال بلزك + ١٨٥٠ .

ولكنور هوجو + ١٨٨٥ V Hugo وبول فايرى + ١٩٤٦ . ومع هذا فإن الأدباء يجاورون بالشكوى من تغفل الفلسفة على موائد الأدب ، واحتلالا لأرضه من غير إرادته ربما كان السبب في ذلك شعور الفلسفة في فرنسا وتوسع جهورها بعد الحرب العالمية الثانية ، بليل كثرة اللجالات الفلسفية وتعدد التيارات الأدبية والفكرية إلى حد أن أصبحت الفلسفة حديث الناس في الطرقات والملاهي والمخاوت ، ولعل مرجع ذلك إلى أن التفلسفة قد ارتدت إلى الاهتمام بفراسة الإنسان ، وهو موضوع الأدب المعاصر .

وليد منير

كان « أمبرتو سابا » شاعر الوحدة والألم . وفي شعره تطفو هذه المسحة الخفيفة من الشجن الصافي العميق ، ومن الكتابة المريرة ، ومن التشاؤم الوجودي المغمم بالقلق والتوجس .

ولد « أمبرتو » في إيطاليا عام (١٨٨٣) ، وعاش إلى أن بلغ الخامسة والسبعين .

كان ذا أصول يهودية وعمل تاجراً بمدينة « تريستا » ، وفي شبابه ساهم في تحرير عدد كبير من الصحف والمجلات . وحين اندلعت الحرب ، وحل « أمبرتو » إلى باريس ، وأقام بها إلى أن حصلت الحرب وحاصها ، فعاد مرة أخرى إلى « تريستا » .

كان « أمبرتو » ذا روح مثاليـة يرقية عالية ، يشوبها بعض الانقاص الرومانسي الشفيف الذي يكشف عن توفيق هارم إلى التواصل والدهـة :

تكلمت مع عذرة وحيدة

كانت العذرة مربوطة في الحقل

شبعانة بالشعب ، ومستحمة بالمطر

كانت تنفو

وهذا الثغاء كان شقيق حزن

.....

وفي وجهها سمعت كل يؤس آخر

وكل حياة أخرى

تشكو همها .

إن « أمبرتو سابا » يبد نفسه في الكائنات التي تزوي بعيداً في شجول وخوف ، متطوعة على ذاتها ، مستسلمة لقدرها الأيسر في دعة ونيل لا يفلحون من ضعف وانكسار . وهو يبحث في روح الكون عن نظائر روحه ، يتلمسها ، ويتابعها ، ويستدعي أحزائها ، ويقيم فيها بيته ويبتها جسور الحزن والتداعي .

إنه وحيد فريب في مملكة الآخرين ، ومن ثم فهو يفتش خارج العالم عن ملكته الخاصة ، تلك التي تحفه عزاء عقله ووجدانه ، وتصبر له « مادلاً » روحياً لفقدان كل مكسب مادي محسوس في هذه الحياة .

إن « أمبرتو سابا » هو شاعر الأشياء الغامضة التي تلوح في الخلق وتتخلل خلف لمحاتها الخاصة على حافة الوجود الخفي . هو « الحنية المأمنة » و « الأشياء الأخيرة » ، وشاعر الأشياء التي لم يفزها أحد من قبل :

ملكني اليوم هي أرض لا أحد

الميتاء بيت أضواءه

ولكن لسوائ

وعازلت تدفعني إلى البحر الرحب

الروح التي لم يفزها أحد

والحلم المفقود للحياة

أنت

كشوف الشمين

وصفي صادق

أحبتي :

حلم المدى .. والميتاء .. والأبدية

حيات قلب الأبيديت ..

في الشام ..

في الحجاز ..

في العراق ..

في سورية ..

أما رأيتم يا أشقاء الرُجم ..

أختكم الصبية ؟

تفتتت عن الدار ..

ولم تعد - يا أخوتي - من مطلع النهار !

صبية سمراء .. فاطمية العميون والإزار

وشم هلال .. يشع في جبينها

يشع في جروحها التنية

مضمخاً بالطيب .. واللؤلؤ .. والصبا ..

تفتتت عن الدار ..

ولم تزل فائدة الذكر ؟ .. الهوية !

يا أخوتي :

كل شموعي أحرقت

لكنها ما طرقت ..

عين الظلام ! ..

ولم يعد لي مرة طير الحمام

يحمل منكم يا أحبتي .. تسالم الأرومة الملبذ !

وتجدة الرجال !

يا إخوان :

قلبي على الصبور والرجل

تقطعت نياطه ..

صوت تكسرت أظفاره ..

قالوا لنا : « الجار قبل الدار » ..

يا ويحنا .. !

والدم قبل الجار قبل الدار ..

والدم في الجلود لا يصير ماء ..

يا إخوان :

أحتكم الصبية ..

لما تزل بين أبادي الليل مسيبة !

فالقدة الذاكرة .. الحويطة :

ماذا تفيد الآن أمع الحكاة ؟

هل تدفع القذبة ؟

والأهل في الديار ..

يتسمون عطرها .. خليها .. نياطها !

يتسمون الوشم .. والذكار !

وينحرون الكلمات المشهية والمسهة

ذبيحة على موائل الجياح كل أوتة ..

كيف السلو .. يا أحبي !؟

وإن منا الآن .. جنة الضحى البهية ؟

ومن يردها لنا .. صباة القلب : « حبة » ؟

ومن لها يُعيد هذا الغائب الحزين

يا سبها .. ياسين ؟

يعبر عنها لوحة الكأس المرير

ينظها من ظلمات التجربة ..

ومن سمير التهكة ..

زينة مباركة ..

رقت على خصوصها الملائكة

نور على نور ..

أضاء زينها تامة الأكيوان ..

لم تحبها عواصف الفصول والنعور

ولم يضل عنها مسالكه ..

بحر الأسى طفق في الأشعة

والريح تكى السفن المحطمة

والسفن الهللة قلن الرياح

نشيح ..

نشيح ..

نشيح ..

من المحيط للخليج ..

وأمة .. فامة تشتعل الشموع

تصطف في خارطة النجيلة ..

صوت ينادي ..

يستغيث ..

من رب الشام ..

من الحجاز ..

من بردي .. من الغرات ..

ومن جبال أطلس الشاه ..

من حضر موت

صبة تغيث عن كل بيت !!

صبة تغيث عن كل بيت !!

نشيح ..

نشيح ..

نشيح ..

من المحيط للخليج ..

ويرجع الصدى ..

كرشفة المنيّة في القلب ..

كسكرة الردى ..

مالحة كل بحار الإنتظار ..

وكل أنهار الكذب ..

ثقيلة .. كالغوص بالصخرة في العنق

كالجبح عن كنز النهار في الغسق ..

ولو العصراء بالشيق ..

تستجدي السحاب .. والسحاب :

سلاحف من الحديد في الأفق

لا مطر .. لا من .. لا سلوى .. ولا لئق

والشمس في بحر الظلام

تستعذب الفرق

نشيح ..

نشيح ..

من المحيط للخليج

ويتكر الصوت .. الصدى

ويلغ الصدى .. الصدى

سدى .. سدى .. سدى

الاستعانة

درويش الأسيوطي

يسألني الله عن كبرياء الزوارق

حين يلاطمها الموج ،

تسقط الشمس ظلًا على الأرض

منهم القمامات

يطول ويقصر ..

.....

أعجز عن نفس أسئلة الكون ..

تهرب من الإجابات ..

لفزا - أعير ..

تقاذفي أبجديات هذا الوجود المحير ،

أصمت ،

.....

فأصمتت قشتا حين يلجئنا الشك بالعجز ،

حين يموت الحديث الولية .. بلا تكملة .

لماذا ؟ .. وأين ؟ .. وكيف ؟ .. متى ؟

متى تنتهي الأسئلة ؟

ينام المساء وتسهر في أحنى الأسئلة ..

طوال النهار تقابلي الأسئلة

تقاتلي الأسئلة

وتصرعي فوق وهم الإجابات تشوبها القالة

ويلجئني الخوف ..

تمتر فوق اللسان الحروف

بحيرتها الذابلة ..

متى تنتهي الأسئلة ؟

يسألني الليل : أين حدود الشواطئ ؟

يسألني الشط عن وجهة النهر

القصة المطبوعة

يوسف الشارون



ثم حدثت منذ بداية عصر النهضة عدة تطورات حضارية من بينها تطور الكتابة سواء من ناحية الحروف أو من ناحية المادة التي كتبت عليها هذه الحروف ، حتى اكتشاف طريقة الطباعة على الحجر فالحطب ، ثم تسرب أسرار صناعة الورق من الشرق إلى أوروبا ، واكتشاف جوتنبرج (المولود عام ١٤٠٠ م بمدينة ماينز بالمانيا) للشيكية المعدنية التي تصنع منها الحروف المنقصة^(١) مما جعلنا ندخل في عصر جديد هو ما يعرف بعصر الطباعة .

وباستخدام الطباعة على نطاق جافيري كان لابد من دخول تطورات جوهرية على فن النص ، لئلا نأخذ كأنه يعتمد أساساً على الرواية الشفهية أصبحت تحولت عملية النقل من الأذن إلى العين ، وأصبحت الصفحة المطبوعة ذاكراً أدق من ذاكرة الراوي للعرضة للتسليم والإضالة ، وأصبح تكرار التسم المطبوعة أرخص وأسهل وأدق من تكرار الرواة الذين تختلف رؤياهم للنص الواحد باختلاف ذكركم وجوههم وأدائهم ، وبهذا فقد النص قابلية للتشكل والنثر وربما النثر أو الانتكاس واكتسب ثباتاً مع قدرة أوسع على التداول .

ولم يكن هذا هو التغير الحضاري الوحيد الذي أثر تأثيراً جوهرياً على فن النص ، فقد صاحب ذلك عوامل إجتماعية وعلمية ، فمن الناحية الاجتماعية ظهرت الطبقة الوسطى وأصبحت هي المصنر الأساسي لمجموعة الكتب والمجموعات القراء . أما الطبقة المشرقة فقد كانت أكثر انشغالاً من أن تقرأ أو تكتب فيها عدة حالات فردية ، بينما كانت الطبقات الفقيرة أكثر انشغالاً بالمحصول على قوت يومها من أن تكتب أو تقرأ فيها عدة حالات استثنائية أيضاً . وهكذا فإن الأهلوية العظمى من الكتب وجوه القراء كانت من الطبقة الوسطى التي بدأت تتماثل ويشهد نوعها ويكثر صدها منذ بدأ ينظر النظام الإقطاعي في أوروبا ويجل عنه نظام جديد أصبحت الطبقة المتوسطة فيه هي أقوى الطبقات نفوذاً . وقد أدى ظهور الطبقة الوسطى

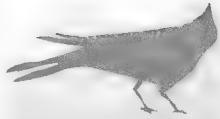
إلى أن يكون أبطال القصص من هذه الطبقة أي من غير النبلاء والملوك ومن غير الأبطال الشجعان الذين كانوا عادة أبطال القصص فيما سبق ، وأصبح ما يعرف بالرجل العادي بطلاً للنص (وقد حدث الشيء نفسه بالنسبة للمسرح ، ويمكن أن نقارن بين أبطال المسرح الإغريقي أو مسرح شكسبير وأبطال مسرح إيسن على سبيل المثال) .

عامل إجتماعي آخر هو حصول المرأة على قدر أكبر من الحرية وخروجها إلى ميدان العمل ومشاركتها الرجل في المساهمة في الإنتاج الصناعي الذي صاحب هذه التطورات الحضارية . وهذا أدى إلى أن تكون العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة موضوعاً من الموضوعات الأثرية في الفن القصصي المطبوع .



ويرى بعض المفكرين أن الخطيئة هي التي أدت إلى ظهور كل هذه التطورات . فمارشال ماركوسن يعلن قائلًا : إذا نظرنا إلى الطباعة على أنها مجرد وسيلة لاختزان المعلومات أو الاسترجاع السريع للمعرفة ، فأننا ستجدها بهذا المعنى - حطمت الزعزعة الفكرية والقبلية المحدودة التطلق محطاً سيكولوجياً إجتماعياً ، سواء من حيث المكان أو الزمان^(٢) . ويستطرد قائلاً : إن التعليقات غير المباشرة التي تناولت آثار الكتاب المطبوع عديدة ومتنوعة وفي متناول اليد . ويكفي أن نشير إلى أعمال رابليه وسيرفانتس ومونتني وسويتف ويوب وجويس . فلقد استخدم هؤلاء الكتاب الطباعة وسيلة لخلق أشكال جديدة . . . كذلك فإن امتداد الإنسان في مجال الطباعة قد أحدث تأثيراً إجتماعياً هاماً تمثل في ظهور القومية والصناعة ونمو الأسواق الجماهيرية ونمو الأمية والتعليم العام . ذلك أن المطبوعات قد مثلت صورة الدقة المتكررة التي أسهمت في ظهور أشكال جديدة تماماً من امتداد الطاقات الاجتماعية . لقد أطلقت المطبوعات الطاقات السيكلوجية والاجتماعية الهائلة من خلال عصر النهضة . من خلال إطلاق العر من إطار جامعه التقليدية ، في الوقت الذي حاول فيه هذه المطبوعات تقديم نموذج لكيفية ارتباط الأفراد في شكل مجمع جافيري يعكس ضرباً معيناً من القوة . . . ولا شك أن أعظم الهدايا التي قدمتها الطباعة للإنسان هي قدرته على التبرج أو الترفع ، أي القدرة على أن يفعل دون أن يتعطل . . . ولقد كانت القدرة على فصل الفكر عن المشاعر . . هي التي انتزعت الإنسان من حياته الخاصة - كما في حياته العامة - من الروابط الأسرية الوثيقة للعالم القبلي^(٣) . وهناك جانب آخر هام أحدثته طرازية وكبرائية الصفحة المصنوعة ، ألا وهي زيادة التشديد على المعاء الصحيح والإعراة والنطق . فضلاً عن ذلك أدت الطباعة إلى نتائج أخرى . فقد أسهمت في فصل الشعر عن الغناء ، وفي فصل النثر عن البلاغة ، وفي فصل اللغة العامية عن لغة المتعلمين . ففي مجال الشعر مثلاً أصبح بالإمكان قراءة الشعر دون سماعه ، والعزف على آلة موسيقية دون أن يصاحب هذا العزف قصيدة شعرية^(٤) .

وتطور الطباعة أدى إلى ظهور ما يعرف بالصحافة . وقد أحلت القصة القصيرة ، والرواية التي تنشر على حلقات مكاناً هاماً في الصحافة تحذب إليها جمهور القراء ، وبذلك وجد الفن القصصي وسيله إلى الذوع بين جمهور عريض نشأ نتيجة انتشار الكلمة المرفوعة التي كانت قد أدت بدورها إلى انتشار التعليم . ومن صفوف هؤلاء المتعلمين خرج الكتاب كما خرج الجمهور العريض الذي يقرأ هؤلاء الكتب . إلى جانب ذلك بدأت تتكون علوم كانت حيناً ضمن علوم أخرى ، ثم أعيدت تستقل شيئاً فشيئاً ، لعل أهمها كعلم النفس ، وكان يسمى عند العرب القديم « علم القرائة » ، وكانت أهمية هذا العلم أنه جعل نظرة الإنسان للإنسان لا تنف عن ظاهره ، بل حاول أن يستكشف داخله .



كل هذه العوامل معاً أدخلت تغييراً جوهرياً على ما كان يطلق عليه اسم الحكاية بجميع أنواعها . ولعل أهم التغيرات التي حدثت يمكن تلخيصها فيما يلي :

ـ لم تعد القصة نقلاً عن خبر أو تاريخ يحفل منه ويهدف إليه لجلب انتباه السامع ، بل أخذت القصة تبثد شيئاً فشيئاً من أن تخضع لتزييف الأبطالون بأن الفن التقليدي للتقليد إذ أصبح لها وجودها المستقل ، وتركزت مهمة النقل عن الخبر أو التاريخ للحصانة ، فالصحة تظل ما وقع من أحداث أو تروى أخبار السياسة التي تصنع التاريخ إلى قرائها بعد أن تحلف شيئاً وتضيف شيئاً لإثارة قرائها وجلب انتباههم . وذلك شيئاً فأماد ما حدث في تطور الفنون التشكيلية . فقد كانت مدة الفنان التشكيلي في عصر النهضة تقاس

بمدى تقليده لما في العالم الخارجي ، وبالتالي لمدى إحتفاظه بنسب النسب الخارجية في العالم الخارجي . وكان الملوك والنبلاء إذا أرادوا أن يرسموا صورة تجمع شمل أفراد أسرهم أو صورة فردية لأحدهم استدعوا أحد الرسامين المشهورين ليقوم بهذا العمل الذي كان يستغرق وقتاً طويلاً ، والذي كانت تقاس مهارة الفنان بمدى دقة في رسم ملامح من يصوره . وإن كان الجانب الخلاق منه قد يتمرد على التقليد التام فيضفى

رويته على التكوين والخطوط والألوان التي تجعل من عمله أثراً بانياً وليس مجرد تسجيل وثقي يزول بزوال أصابعه . ثم اختصرت التصويرا في أواخر القرن التاسع عشر فأمكن أن تحمل على هذا النوع من الرسم وأن تصور في دقائق وبديهة أكثر تفوقاً ما كان يتفق الرسم فيه أياً . ولهذا كان على كل من الفنان التشكيلي والفصاص أن يبحث عن مجال جديد يجرب فيه كل منها ريشته أو قلمه . وكان هذا البحث في نفس الوقت الذي بدأت تظهر فيه مده علوم في مقدمتها علم النفس ، كما بدأت تظهر التناقضات الاجتماعية التي سببها ظهور العصر الصناعي وتطوراتها . فأخذ

كل من الفن التشكيلي وفن القصة يبتعد عن تقليد الواقع تاركاً ذلك للكابيزر والصلحافة حتى رأينا قصصاً مثل أديجار آلان بول في النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٨٠٩ - ١٨٤٩) يعلن في نظريته

الأدبية بوضوح أنه لا يؤمن بمطابقة العمل الفني للواقع ، بل يرى أن مطابقته له عيب جسيم ، ويقدر ما يمد وجه الشيء بينها لمواظبة العمل من الوجهة الفنية^(١) . وهكذا بدأ كل من فن القصة والفن

التشكيلي يبحث عن مجال جديد لا تناقشه فيه الصحافة والكاميرا . هذا المجال هو العالم الداخلي للإنسان وكانت هذه أول خطوة لابتعاد مبدعي الفنون عن عالم الواقع ، حتى انتهى كل منها إلى شيء من التجريد ، بل أصبح الفن التشكيلي في النصف الثاني من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والألوان مقترباً بذلك من فن الموسيقى الذي يقوم على أساس علاقات رياضية بين مختلف الأصوات . بينما ظهرت

محاولات في الرواية والقصة تحت اسم اللارواية أو اللا قصة وهي القصة التي تلتقي الحدث تقريباً أو لا تعتمد أساساً ، كما ظهرت من قبل القصة النفسية وما يعرف بقصة أو رواية المونولوج الداخلي ، وهي كلها قوالب وأساليب ما كان يمكن أن تظهر لولا الكلمة المفرودة . لأننا يمكن أن نخلو قلوبنا ونركز على ما نقرأ ونسترجع ما قلنا فهمه أو الاستماع به . وهو ما لم يكن متاحاً عند تلقى الأدب الشفاهي .

ـ فالحدث الذي كان أساساً وجوهياً في القصة الشفاهية لا يجتذب لأن السمع توارى بتطور القصة المطبوعة . حتى أن كثيراً مما يكتب من قصص لا تستطيع أن تلخصه لسامع في أكثر من كلمات قليلة ، فهو مرتبط بكلماته المكتوبة أكثر بكثير مما يتحدث منه من كلمات تروى . وهذا هو نفس ما يحدث بالنسبة للشمع العربي ، فالشمع المسموع هو شعر عصر ما قبل المطبعة لأنه يكتب خصيصاً للإلقاء ، ولهذا كان لابد من ظهور الموسيقى فيه كآثر ما يكون حتى يسهل حفظه وإلقائه ، وذلك هو طريق تساوي

عدد التفعيلات في كل شعر من شطري البيت ، وعن طريق القافية الموحدة . ولكن انتشار المطبعة جعل من الممكن ظهور لون جديد من الشعر كان أكثر تحرراً من



هذه القيود الموسيقية حتى أن كثيراً منه يصعب تلوته عند الإلقاء . بينما إذا قرئ ، فإنه قد لا يخلو من ممتة جالية . واعتقد أنه لولا انتشار المطبعة ما كان لهذا اللون من الشعر أن يجد جمهوره حتى بالرغم من العوامل الحضرية والفنية الأخرى التي ساعدت على وجوده مثل دخول المسرح الشرقي والشعر الملحمي في الأدب العربي الحديث بينما كان معظم التراث الشعري العربي شعراً غنائياً .

ـ إن الدعوة إلى تحلى النثر العربي الحديث عن السجع واستخدام المحسنات البديعية وتضمن القصة ألباناً من الشعر ، ما كان يمكن لها أن تنجح . أو حتى تنشأ . إلا بسبب ظهور المطبعة التي حلت محل الذاكرة الإنسانية ، فلم تعد القصة في حاجة إلى مثل هذه والموسيقية التي تساعد الذاكرة على الحفظ .

ـ إن بطل القصة أصبح هو الرجل العادي في حضارتنا - كما سبق أن ذكرنا - وليس النبلاء والملوك أو الأبطال الشهيدين .

ـ إن القصة كما بعدت عن الخبر والتاريخ فقد بعدت في الوقت نفسه عن الفانتازيا حيث الضلالام والأماكن المرسدة والجبن ، ولكنها تحولت إلى فانتازيا أدب الخيال العلمي والأدب الميثافيزيقي الذي تعظم فيه الخوازيج من الماضي والمستقبل والسياسة والأرض والموت والحياة والخرافة والواقع .

ـ المبادئ بعيدا الموقف العصبي وعدم تدخله فلا يحتاج إلى بطل من أبطاله دون الآخرين ، ولعل هذا أثر من آثار المطبعة التي صلمت الغزيرة إلى بطل دون أن يتعامل . عندما تنكلم قبل في التجاوب مع كل موقف يحدث ، تتجاوب بالتملة والإشارة ، مع بالنسبة لكلماتنا نحن . أمالكتابة فهي بالأحرى نوع من العمل المعزول أو المتخصص الذي لا يتلامح مع رد الفعل ولا يستلزمه . والإنسان أو المجتمع المتعلم يحصل على قدره خارقة على التصرف في أي موضوع بتجرد تام^(٢) .

والفنون الأدبية التي تعتمد على المطبعة في توصيلها إلى جمهور متلقيا فتون تقوم على أساس فردية المبدع وفردية المتلقى ، بمعنى أن مؤلفها فرد مسروق الشخصية ، صحيح أن المجتمع ما يزال حاضرًا هنا لكنه حضور غير مباشر على عكس ما كان الأمر بالنسبة للجمهور في حالة الأدب الشفاهي الذي كان يقوم بدور الملتقى والمشارك في عملية الإبداع في وقت واحد . أما هنا فإن دور المجتمع لا يتم إلا من خلال تسرية في تفسيرية المبدع الفرد الذي لا يلتقي بجمهوره جميعا لوجه ، لكنه يتجسس تأثير عمله الفني على طريق مواقف ناشره أولاً على نشر عمله ثم عدد نسخ كتابه المباع ثم آراء النقاد . . . إلخ . وقد بلغت فردية المؤلف في عصر المطبعة أحياناً ألا ينشر ما يكتب على الناس ما فعل فرانز كافكا الذي أوصى صديقه ماكس برود بحرق ما كتب بعد وفاته ، ولولا أن صديقه خالف تلك الوصية لما أتبع للنما أن يقرأ فرانز كافكا . ومن ناحية أخرى فإن جمهور القراء لا يتلقى العمل

حركة أو وضوء حتى يستطيع التركيز فيها يدع .
وإذا حدث ما يقطع اتصاله الشعورى فقد يتوقف عن
الإبداع ، وقد لا يستطيع استئناف قصيدته مثلاً
فلا يتمها أبداً مثلاً حدث مع الشاعر الإنجليزي
كوليرج في قصيدته « كويلاجان »^(١) .

ونحن نجد وضوءاً مشابهاً لدى القرارى الذى يجب
بدوره أن يتلقى العمل الأدبى من عزلة عن الآخرين
حتى يستطيع أن يركز إتياعه على ما يقرأ ، وهو يرى
رموز اللغة إلى صور حسية كانت - ولابد - أصلاً
لهذه الرموز في ذهن المبدع ووجداته . فإذا ما استكمل
المخلف هذا البناء المتخيل بكل جوانبه الحسية ،
ما يلبث أن يصبح لديه إنطباع مائل - أو على الأقل
إنطباع مقارب - لذلك الانطباع الذى دفع المبدع إلى
أن يعمله إلى صور حسية تجسدت وموزاً لغوية .

ولا تقتصر فردية الإبداع على عصر المطبعة ، بل
تتعد إلى كل الأعمال الفنية التى لا يشترك الجمهور في
صياغتها بطريقة مباشرة : ينطبق هذا - على سبيل
المثال - على الشعراء العرب قبل ظهور الإسلام
وبعد ، وعلى شعراء الإغريق من كتاب المسرح
وغيرهم ... الخ . ولكن عصر المطبعة هو قمة
التأليف الفردى والتلقى الفردى ، فهو عصر بلغ فيه
الإيمان بالفردية شتى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية
والفكرية . يقول إيان واط في كتابه « نشأة الرواية » إن
الشخصيات في الأشكال الأدبية السابقة على نشأة
الرواية كان لها بالطبع اسمائها ، ولكن نوع الأسماء
المستخدمة فعلاً تبيّن أن المؤلف لم يكن يحاول أن يعبر
عن شخصياته موجودات فردية كاملة . وقد توافقت
النقد الكلاسيكى وتعد عصر النهضة على تفضيل
الأسماء التاريخية أو النبطية ، وفى أى من الحالتين
توضع الأسماء في سياق كبير مستمد من الأدب الماضى
أو السابق أكثر مما هي مستمدة من سياق الحياة
المعاصرة . حتى في الكوميديا - حيث لا تكون
الشخصيات عادة شخصيات تاريخية بل مبتكرة ، فإنه
من المفروض أن تكون الشخصيات ذات صفات
ميزه . وقد ظلت على هذا القوال مدة طويلة بعد نشأة
الرواية^(٢) . للشخصيات الروائية لا تصبح لها
فرديتها إلا إذا وضعت في مكان محدد وزمان محدد .



وفردية الإبداع كانت تترن عادة بعملية نفسية
خاصة كان يطلق عليها - قبل التطورات الأخيرة لعلم
النفس - لفاظ الإيحاء والوحى . فكان المؤلف يفضل
أن يتخذ من الآخرين ، بل ربما عن كل ما يليه من

الأدب المطبوع وهو في جموعه ، بل لابد أن يتخذ
بروائه أو قصته ، وغالباً ما يفضل المكان الهادئ
المعتزل ، حتى يستطيع أن يذوق ويتابع ما يقرأ
فلا تلهيه المشتتات عن التركيز عليه .

- (١) فرانسيس روجرز ، قصة الكتابة والمطبعة ، ترجمة د. أحمد حسين الصاوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٤ .
- (٢) غارثال ماکولهان ، كيف نفهم وسائل الاتصال ، ترجمة د. خليل صابات وآخرين ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ص ١٨٩ .
- (٣) المرجع السابق ، ص ١٩١ - ١٩٢ .
- (٤) المرجع السابق ، ص ١٩٦ .
- (٥) د. أمين زوقايل ، أدجار آلان بو ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٣ .
- (٦) يوسف الشاروقى ، القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً ، دار الهلال ، كتب الهلال ، رقم ٣١٦ ، ١٩٧٧ ، ص ١١ - ١٥ .
- (٧) كيف نفهم وسائل الاتصال ، ص ٩١ .
- (٨) أنظر في ذلك في مراجعتنا العربية :

- د. مصطفى صوفى ، الأسس النفسية للإبداع الفنى في الشعر خاصة ، دار المشرق ، ١٩٥١ .
- د. مصطفى عبد الحميد حنوره ، الأسس النفسية للإبداع الفنى في الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- د. مصطفى عبد الحميد حنوره ، الأسس النفسية للإبداع الفنى في المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ .
- شاكرو عبد الحميد سليمان ، العملية الإبداعية في القصة القصيرة ، رسالة ماجستير على الاستشلال كلية الأدب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .

إبتعات رجال الله وأن هذا الإبتعات واضح
الغرض ومحدد المقصد :

« لله رجال .. عرفوا في الدنيا رحلتهم
للدار الأخلد والأبقي
عبروها ما أخذوا منها
إلا ما يصلح لمرور وجبور
جعلوها خطوة ملهوف
للقاء حلو تمتد
ما فرحوا فيها لنوال
مألوا فيها من سقم
ما طعموا فيها في عرض .

رجال الله في المسرح الشعبي

أبو بكر خالد الشلقامي

ابتستات لمسرحية من رجال الله .. يتوالدون
بترتيب ، تقابل أول ما تقابل « الرفاص » .. وي طرح
الرفاص مجموعة من القيم والمعدة بيت الداء ، الخاسر
في هلى الدنيا من باع طهارة قلبه كي يملأ بطنه ،
« الدرب الحق .. كتاب الله ، والسنة قولاً أو فعلاً أو
تقريراً ، من يخشى يتبع ضوئها حتى سيفوز .. من
مال بيتاً ويسأراً سيضل يته .. ثم يدهو الرفاص إلى
المعمل كريمة ، أى بالإضافة إلى كشف الستار عن
جوهر الدين ، يمرض لإحدى القيم التي تعتبر أحد
عناصر الدرب الموصل لله .. وترفض كذلك لوحة
الرفاص المشوذة والالتصاق غير الصحيح بالقدوة
والمثل .

ثم يطلنا الراوى عبر هذه الآيات :

« لله رجال
ما خضعوا الرأس ولا خضعوا
إلا لله ..
ما ذاقوا في العمر طعاماً حرمه الله
ما قالوا قولاً مدهونا .. أو مطلباً
ما تركوا نصرة مظلوم
مها كان الظالم في الأرض عتياً »

إلى لوحة « أحمد البدوي » ولها تطرح كيمة
الجهاد ، جهاد الأعداء ، وذلك من خلال الموقف
البطل الذي أخذ أحمد البدوي في مواجهة الغزو
الصليبي ، ويصرخ البدوي في السلطان بقوة وعزم :

« .. اسمع مني يا نجم الدين .. قد عز القمع
على الناس

قد شح القوت ..

اسمع مني .. من جوع أمة ورماعا في يد عدو

لن يكسب شيئاً وسيخسر »

ثم بعد الجهاد الحربي ومواجهة الأعداء ، يأتي المعنى
الأكثر للجهاد ، وهو جهاد النفس في مواجهة الدنيا
وزخرفها ، أو في مواجهة « فاطمة بنت برى » وتتمزم
الدنيا أمام صمود البدوي .

المدخل الرابع : تحليل عناصر

التجربة .

أولاً : دراما النص :-

الصياغة الدرامية هي أصبق وصف لما كتبه
إبراهيم غراب مؤلف دراما رجال الله ، ذلك
أننا أمام نسج جديد .. تراكم تكرارى وكأنا
أمام عدل في حيات مسرحية ، نحن في مواجهة

قلنا في المثال السابق إن التمرض
للمعرض المسرحي « رجال الله » والذي
أخرجه في تجربة مسرحية مثيرة الفئان
عبد الغفار عودة ، لا يتم إلا من خلال
وعبر مجموعة من المداخل تحدثنا عن بعض منها ،
ونحاول اليوم أن نواصل الحديث عن المداخل
الأخرى بقصد المؤلف حل موقع وحجم وتأثير
التجربة المسرحية : رجال الله .



الكتاب لإبراهيم السوقي . . ولا أعرف هل الكاتب من سوق حتى أقول إن في الأمر تعصباً إقليمياً أم لا ؟

ثانياً : دراما العرض :-

تدخل المخرج عبد الغفار عودة في النص المسرحي . . فقد أضاف « أساءه الله الحسي » إلى الصياغة المكتوبة ، واختصر بعض المقاطع كذلك ، وهي إضافات أقرب إلى التفتيش منها إلى صياغة الدراما ، لهذا جاءت مؤكدة ولم تلت حلة ، من الإضافات أيضاً ، ذلك الإرشاد للمسرحي الذي يأتي في الصفحة الأولى :

« مساحة متعقة ، عارية ، مختنن الجمهور ، الذي يجلس على الحصى ويوزع عليه الماء المزوج بماء الورد من خلال قرب الماء ، وقد غمر المكان البخور وانبعث من الحلقفات الأرواد المختارة من الطرقت الصوفية » .

وهذه - أيضاً - تبدو أقرب إلى الملاحظة الإخراجية منها إلى الإرشاد المسرحي ، وعلى هذا تكون المساحة بين دراما النص ودراما العرض مساحة بسيطة جداً ، بل لا مساحة على الإطلاق .

هذا يعني أننا أمام عرض يلتزم بما هو مكتوب ولا يترك مساحة للتخيل الفوري ، وعلى هذا نضع أيدينا على أول ملمح من ملامح الاحتفالية الشعبية المصرية ، والذي يميزها عن غيرها من الاحتفالات العربية ، وهي أنها تخلو من عنصر الارتجال أو الاشتراك الجماعي في التأليف .

ثالثاً : التمثيل :-

« شكسبي مسرحان » في دور السيد البدوي ، يمتلك حضوراً طاعياً كتمثيل له وصيد عظيم من التجربة الفنية في أشكالها المتعددة ، يحسب لهذا الفنان هذه التجربة ، ففي الوقت الذي يفر فيه رجال المسرح وأصناف وأرباب الموهوبين إلى خارج الساحة المسرحية . . يلق هذا النجم يومياً في الهواء الطلق ويحيط به العامة من الناس لا أمل الباقات اكتسبة يستعملون له ويصفقون ، « عصف البعبع » في دور « أبو العباس المرسى » أداء مسرحي متميز وقدره على الإنسكاف يلقاق المشهد المسرحي بحسب له ، من تجويز المسرحيين القلائل الذين يبدون اعتلاء صهوة خلية المسرح بشقة واقترار ، « حال الشيخ » في دور الرعاعي درجة عالية من الاحتشاد والوجد وقدره تمثيلية تجاوزت حدود السور ، « أحمد سليم » في دور « الشاشلي » طبيعة في الأداء استطاع أن



« يأكل ضعيف مظلوم

أنت الظالم

من عاشر ضعيفاً مهزوماً

شجع من يوحى

أن يظلمه

ثم يتجه الطرطوشي لمواجهة السلطان صارخاً فيه طالباً العدل . طارحاً من خلال شرح عناصر السلطة وكيفية الوصول إليها أو الانتفال منها لغرض إسلامي هام وهو أن كل راع مستول عن يرمي .

هذا يختصر غير غل ، الخط الأساسي الذي جدل عليه إبراهيم خراب صياغته الدرامية ، من حيث اللغة جاءت في بعض مواضع عالية التبر ، وجاءت في مواضع أخرى متعقة ، وتميزت على وجه العموم بإجادة والرصانة والصور المباشرة والاستقصاء الشديدين من مبررات الشعر الحر وخاصة مفردات صلاح عبد الصبور ، وهذا في حد ذاته لا يعد عيباً باعتبار التأثير وارد في الصياغات الفنية ، ومن حيث بناء كل مشهد فقد اختلفت جودة البناء في مشهد الطرطوشي ومشهد أحد البدوي عن غيرهما من المشاهد ولكن بحسب لإبراهيم خراب (التابع) هؤلاء الرجال يقيم عصية أو يحطجها العصر الذي نعيشه نحن ذا الذي لا يرى أننا في حاجة إلى قيم : مثل الجهاد والعمل والصبر ومواجهة الظالم وتجاوز الحاجات الاستهلاكية المرتبطة بالضرورة ، إما بيت الداء المصدة ، أو مركبات النص والتي تصنع في إحد اتجاهات فرور وتمالي الإنسان ؟ وبأن المشهد السابق على ظهور الشيخ السوقي طويلاً وبلا ميرر ولا يتفق ونسج العمل ، وتعتمد أن ميرره الوحيد هو ميل

ثم يدخل « الشاذلي » ليعان أن : لا رهيانية في الإسلام ، وأن الإسلام ليس مجرد زى ميمن أو رسمت معين ، بل إن الإسلام جوهر ، ومؤكداً - أيضاً - على قيمة العمل . ثم يدخل « أبو العباس المرسى » ظارحاً مؤقفاً إسلامياً آخر هو موقف : العلم والاحتشاد .

ثم يدخل « إبراهيم السوقي » . . ليرفض وبشوة هجر الدنيا ويدعو للعمل .

« يأكل الناس . . لم تحط أبداً في يوم ذهباً أو فضة

من أين سيأكل كل الناس »

بل ، يطرح بناء اجتماعياً صحيحاً قوامه العمل والإنتاج ومشاركة المرأة كنصف في تكوين هذا المجتمع .

ثم تنتقل إلى مشهد « الطرطوشي » وهو مشهد المواجهة مع السلطان ، وهي إحدى القيم التي يطرحها الدين الإسلامي .

قال . . « ظلم فشا

والحال السوء يزداد يوماً من يوم

والأفضل . .

لا يشعر أبداً بعذاب الناس

هل يشعر متخوم أبداً بعذاب جباة

الأفضل رجل متخوم »

يلعب الجميع إلى المسجد طالبين من الطرطوشي اطل ، لكن الطرطوشي يضع مباشرة المسؤولية على عاتقهم :

وابها : الغناء .

تأت « زينت يونس » بهذا الصوت الرباعي العريض مساحة ، الغنى إحساساً ، القوى الموائع كأحد علامات العرض البارزة ، أضفت كثيراً - بوجودها - إلى التجربة ، أما الشيخ سيد القاضى فهو موهبة مختلفة صادقة تجعلنا نشعر بالأسى والخسارة على حالنا الغائى من جراء الميظيرين عليه والذين لا يسمعون إلا تيق الضغادع وصواء السلاب ونعيب اليوم ، ومأمة الماعز ومأمة الحراف .. ولنا الله ، أما جدى روف ، فقد جاء غناؤه أقل من مستوى حياته ، بل إنه أحياناً سقط في حوة التشاز ، وجاء كمغنى أقل كثيراً من تجربته السابقة مع نفس المخرج - عبد الغفار عودة : « فنان الشعب » . أما الكورال - فرقة كورال الحرية - فكم كنت أتمنى لو أعرف أسماهم جميعاً لأكتبها ، فقد كانوا أحد عناصر التميز الواضحة في هذا العرض ، حقاً كانوا يتهاونون ، لكن للحق وعلى الجملة ، فقد أحسن حمدى روف اختيار عناصر الكورال وأحسن تدريبهم ، فجات النتيجة مَرَّية .

خامساً : الموسيقى :-

حمدى روف هو أحد المؤهوبين الحقيقين في مجال الموسيقى ، فرغم أنه لا يميل إلى البناء المعقد ، ويستخدم جملاً موسيقية سهلة ، ويصنع - أيضاً - تراكيب لحنية بسيطة إلا أن هذا - في رأيي - سر تميزه ، لقد استطاع مستخدماً موسيقىات شبيهة أن يحقق حالة موسيقية جيدة ،

يتجاوز بها بوعى وبذكاء الحفرة التي وقع فيها ، إذ أن دوره عبارة عن حطية ودعاه ، « غلص البهيمى » في دور « إيسراهم الدسوقي » تمثل تمتلك قدرات أدائية عالية وحضوراً مسرحياً متميزاً ، « سامى عبد الحليم » في دور « الطرطوش » أحد العناصر المأمة التي ارتكزت عليها التجربة ، تمثل صادق إلى درجة كبيرة ، ويجيد استخدام أدواته الأدائية ، « زين نصار » « الأفضل » .. تمثل موهوب ذو قدرات متميزة ، ولديه طالة أداء مسرحي عالية .. هو عاشق للمسرح . عبد العزيز عيسى في دور المبحوب بسمه العرض والحظ المواجهة للأقطاب الستة تمثل جيد وصافق ، وثائق مجموعة المريدن : سيد خاطر ، ومصطفى طيلة ، وكمال زايد ، وكمال زيد ، وعبد العزيز المرسى ، وأحمد فوزى ، وعبد اسباب ، ونيسل زكى ، وعبد الغلظ الطحاوى ، وأحمد سعد .. والغلف أسامة فوزى تأن هذه المجموعة متنوعة الأداء حسب قدرات كل فرد وتختلفة في حجم الموهبة لكن على الجملة جاءت مشاهدتها مثقلة إلى حد ما برز منها سيد خاطر وكمال زايد وعبد العزيز المرسى ومصطفى طيلة ، لقد استطاعوا يصدقهم أن يعرضوا لهم تراجيداً متميزاً ، لعل ذلك راجع إلى كبر المساحة الأدائية عن باقى المجموعة ، أما فاطمة محمود ، والتي وثقت أمام شكوى مسرحاً لقضى دور فاطمة بنت سري ، فهي مثقلة موهوبة تمتلك إحساساً مسرحياً جيداً وصدقاً في الأداء .



وأخاته تميز بتناسكها اللحنى ، ولا يميل إلى استعراض لا داعي له ولا إلى لذلك لا يمر بها . « بسب له - أيضاً - داخل تسجيح اللحن للعمل ، ذلك اللحن المسرحي الخاص بمشهد المجاعة فيه خرج من إطار الموهبة إلى البناء الموسيقي الصائب ، فصنع واللحن وبأصوات الكورال إطاراً لحنياً جيداً للمشاهد . استخدم حمدى روف الدف كآلة الغامضة مجاورة للألات الوترية ولآلة الكهرلالية « الأورج » . ولا أعرف لماذا لم يستخدم من فصيلة الألات الإيقاعية إلا الدف فقط ؟! لماذا لم يستخدم نايات مثلاً ؟! ولماذا لم يستخدم صابحات الطرق الصوفية الكبيرة ؟! حقاً أن هذه الآلات في عدم وجودها تقلل من غنى الألمان ولكن أعم كان أجدى تقوية الخطوط اللحنية .. خاصة ونحن نعرض في حواء طلق .

سادساً : الحركة الرافضة :

ومنذ اللحظة الأولى ، نحن أمام « مصمم مفكر » الحركة الرافضة أمام بتصميمها على الجندى . خلال خطوط بسيطة يحافظ على الحركة في أصناف التراثى فخلصاً إياها من السوالب الحركية ، ومضيفاً إليها خطوطاً توسع من مدلولها ، فزى الدائرة محل محل القوس ، ونرى التوليد من الخط الواحد ، ونرى التقسيم داخل الرقصة الواحدة إلى تنوعات تعطف في جعلها إحساساً جالياً ذا مستوى خاص ، وإذا كان على الجندى - مصمم الرقصات - داخل إطار الرقصات الصوفية متجاذلاً مع المخطوط التراثية ، فهو في مشهد « للمجاعة » - وهو من الفصل المساعد المسرحية التي رأيتها منذ فترة طويلة - يتبع في خلق خطوطه الخاصة والتي تصنع بترافها وتوقع إيقاعها بين السرعة والبطء .. بين التشكيل والخط السريع ، حالة الظلم والمجاعة ، والرفض والثورة ، ويستخدم على الجندى الرقص الفردى متجاوزاً مع المجموع فهو في رقصة الرقصة لأعب السيف وغوى في مشهد المجاعة الداعى إلى الثورة والرفض والقائد .

سابعاً : المعمار والسينوغرافيا

تجربة « رجال الله » استطاعت أن تحقق تميزاً خاصاً داخل نسج التجريب في المسرح العربي على مستوى المعمار المسرحي والذي أزعج أنه غير مسبوقة بمثل له ، وقيل الدول في شرح عناصر هذا المعمار يجب أن رسده كما هو :

تجالت عبد الغفار عودة أن يجعل زوسر موزوق يجز عالم الكل الذي يسيطر عليه في بعض أعماله المسرحية عالم غامضة الملقدة لتحدي كما تعطي علماً من التخلق المسرحي .

أما الذي غلب عن زوسر موزوق فهو أن يحمل إشكالية للكل الخاص بالعازفين ، ففي الوقت الذي كان الملل مساحة تواجد بالنسبة للكلول مثلا ، نراه مساحة اغتراب بالنسبة للعازفين ، كذلك تلك الأبراج الخاصة بالإضاءة ، إنها أقرب إلى الفلاخ منها لأبراج إضاءه ، ولم يحاول زوسر موزوق أن يدمجها - وهي كمثلنا ضخمتا - داخل هذا التشكيل العام للعرض المسرحي .

الأخراج المسرحي :-

تعتبر هذه التجربة إحدى التجارب الهامة في تاريخ مسرحنا العربي ، فبدية من الاختيار وحتى الصياغة النهائية يضع المخرج عبد الغفار عودة نفسه في مواجهة جدلية مع الواقع الاجتماعي ومع الواقع الفني أيضا . . . كيف ؟

أولاً : الساحة الثقافية والفكرية والدينية تفرج في مصر الآن بمجموعة من المتغيرات مثل : السدين / الدولة ، التعصب / التحرر ، السلفية / المستقبلية ، انهم بالسكفر والجداد / انهم بالعمالة والحيانة ، القانون / الإلبي القانون الوضعي . . . الخ ، بعد أن أصبح الطرح الديني ، ككيفية وطرح من خلال ذلك المواجهات الأساسية في البنية الاجتماعية الآن ، فعندما يمتدح المخرج « الدين » ككيفية وطرح من خلال ذلك كية مثل : الحب ، التكافل الاجتماعي ، الجهاد ، العلم ، مواجهة السلطان الفاسد . . الخ لهذا اختيار يجب له ولصالحه ، لكن المساحة الحقيقية لأي خرج أو فنان ليست ساحة الاختيار فقط ، أنها مساحة التنفيذ . . فكيف كان التنفيذ ؟ !

ثانياً : من حيث التنفيذ وضع عبد الغفار عودة يده على مجموعة من المقدرات التي شكلت في مجملها ميز هذه التجربة :

أ - الشكل :

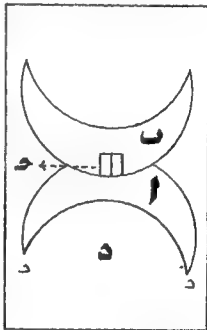
وأبرز ما في الشكل هو إيجاد بديل جديد للعرض المسرحي ، واختصار العمل للجمهور / واحتضان الجمهور من خلال التعلق والتدخل والذي نتج المخرج في تحفيقه من خلال الشكل المعماري [الملل / الحصر] ومن خلال خطوطه الحركية ، والتي مالت في معظمها إلى الدائرية والقصوى . وهذا يجب للتجربة بالتأكيد ، ككثيره هي العروض التي قامت في الهواء الطلق ، وكثيره هي المسارح التي أنشئت في حدائق أو أمام قلاع وجوار قلاع ، وكثيره هي الأعمال التي قدمت أمام وفي مواجهة آثار معمارية أو مساجد أو كنائس . . ولكنها ، أي



الجلوس ، كما أن هذا الشكل قد أتاح شيئاً هاماً ، وهو أنه أخرج المشاهد من حالة الأسر الفردي داخل كرس المشاهدة إلى حالة الالتصاق الجماعي والتي تعطي إحساساً نفسياً للجمهور ، إنهم يتبن موضوع وملتهم ، وليس مجموعة من الجزر المنفردة داخل صالة العرض . وهكذا فإن المعماري للمسرحي قد حقق جوانبه الثلاثة الهامة : الدرامية والجاليئية والنفسية ، فلترامياً أعطى الملل الألفي إحساساً بالأرض التي تحتضن الجمهور ، وأعطى الملل الرأس إحساساً بالسياه : امتداداً ودعاة ، وجالياتاً تنسق عناصر الملل بالوانها ذات الدرجات البنية مع الحصر بلونها الأخضر وملهمها اللامع ، وبالجنبات النفس لا يكمن في راحة الجمهور في التلقي فقط ، بل أيضاً في التأثير النفس الذي يتبع عن رد فعل رؤية الملل من إحساس بالطلق والاستمرارية والأمان .

أما السينوغرافيا [الديكور والأزياء] داخل هذا للمعمار ومنه فيمكن القول إنه لم تكن هناك قطع ديكور ، بل استخدم هذا التكوين الثابت للهيئة من كرس في ثلاث قطع أما الأزياء . . فقد جاءت ثمودجا واعية للدراسة الدقيقة ، فحاجات ملابس كل صوفي الرقاعي ، « البدوي » ، « الشاغل » ، « المصوفي » ، « ابر الياس المرسى » ، « الطرطوشي » ، « مدروسة » بمثابة تعبا لطريقة الصوفية وحاجات ملابس الرديين متنوعة وتعطي إحساساً بالناس والعمالة وتميزتها ملابس « الجلوب » . فيها تتعلق بملابس الكورال جسات أليها بالوانها البنية أو بالترطيز عليها أشبه ما تكون بالأزياء المصرية الصميمة . زجبات الأعلام والبارق وملابس الرقاصين المتنوعة مع كل رقصعة خاصة بكل طريقة متسقة مع الإظهار العام للون ، الذي انقله زوسر موزوق كسولوس له ، ولعلها إحدى

هلال خشبي ضخم جاثم على الأرض وكان طرفه ذراعان صلابتان يحضان الجمهور ، وهلال آخر خشبي صمودي على الملل الأول وكان طرفه ذراعان صلابتان يتوسلان إلى السياه بالدهاء ، وبين الملل : في حضنة وحوله ما يقرب من مائة حصرية خضراء اللون صنعت خصيصاً لهذا العرض ، لا كواليس هناك لا شيء تخفي . . كل شيء واضح وضوح الحقيقة ، الملل الرأس به باب ذو فتحتين متواز مع باب للمسجد [مسجد أبي الياس المرسى بالأسكندرية] أو بهر النيل [في قضاء « رأس البر »] .



١ - هلال الفتى .

ب - هلال رأسى .

ج - باب في الملل الرأسى .

د - خروج الحصر وجلوس الجماهير .

ويأتى هذا السؤال : أين يكمن تميز للمعمار المسرحي لعرض « رجال الله » والذي صممه ونقله مهندس الديكور زوسر موزوق ؟ !

يكمن تميز هذا للمعمار في أنه أوجد حلقة جديدة بين التلقي والمؤدى - التلقي هنا يدخل إلى مكان العرض وكأنه يدخل إلى مسجد ، يلمع الفرغجون منامهم وأحليتهم ويخلصون على الحصر ، وهذا يحقق نوعاً من الراحة والألفة والاحترام . . فنحن عادة لا نخلع أحليتنا إلا في دور العبادة ، استطاع هذا الشكل - أيضاً - أن يكسر تلك العقدة الشهيرة في عالم المسرح التقليدي والتي يرفضها كل متحرر في فكره ألا وهي طيفية أماكن الجلوس فلا يوجد هنا بتناوير أو صالة وليكون . . ولما يوجد مكان عام شامل ، مكان لا يميز فيه من يملك للمشاهد الآخر سوى حضورك مبكراً أو إن ذلك وحده لا سحر التذكرة هو الذى يربط

تواجد حقيقي للمسرح في بلدنا العربي الكبير .

المدخل الخامس :

موقع التجربة .. رجال الله

من خاوة المسرح الشعبي

قد يصبح المسرح شعبياً بما يطرحه من هموم وأوجاع تتعلق بالتكوين الشعبي ، وقد يصبح المسرح شعبياً حين يستفيد من الموروث في عالم الأداء الشعبي ، ولكن من المؤكد أن اكتمال التعبير الصحيح عند مصطلح « المسرح الشعبي » لا يتأتى إلا من خلال عنصرين : -

الأول : -

هو التوجه للشعب باعتباره المستهدف مسرحياً من خلال طرح قيم قادرة على دفع الحركة الاجتماعية قديماً نحو الأمام مثل قيم الجهاد والمعلم والصبر والعلم ومواجهة السلطان الفاسد .. الخ .

الثاني : -

هو التوجه للشعب عبر القنوات الغيبية ، التي تشكل تيماً لطبيعة تكوينها معمار صادقة وحقيقية إلى قلب التأثير في نفسية ووجدان وعقل التلقي ، والمستفادة بالضرورة من أشكال التعبير الشعبي ، وهذان العنصران لا يبدآن مساحة تواجد صحيحة إلا في إطار الاختلاط الشعبي ، أي حالة التلقي الجمعي عبر وسائل الاتصال الوجدانية المشتركة ، والهادفة - بالضرورة إلى التغيير عن طريق التعبير عما هو أفضل .

وهذه التجربة ، ليست إلى الحد الذي يصل بها إلى الكمال ، لكنها استطاعت أن تجد لها موقفاً متميزاً داخل تجارب المسرح العربي من خلال :

أولاً : للمعمار الخاص بها وجولوس الجمهور وصل حصر .

ثانياً : عدم استخدامها للارتجال في الصياغة الدرامية .

ثالثاً : استخدامها للدين وأبطاله .
رابعاً : استخدامها للغة العربية الفصحى ، وهذا يعنى إحساسها بالجانب القومي العام لا الإقليمي الضيق .

خامساً : تفاعلها مع حيث الموضوع مع ما هو مطروح على الساحة الاجتماعية آنياً .

سادساً : جرأتها في التنفيذ خارج إطار المفردات المسرحية التقليدية .

سابعاً : التزامها بعدم كسر الأيام المسرحي والاكتفاء بالإنتميز بين المؤدى والتلقي .

هذه عناصر تميز هذه التجربة عن غيرها ، ولكن لا تطمئنا أكبر من حجمها .. هي تجربة ناجحة والأمم يحتاج إلى تيار كاسل حتى يتمكن للمسرح الزائف « والقاصو » أن يتهاوى ويتحول المسرح من دور مهرج الملك إلى دور قائد الشعوب .

خلال البساطة في استخدام الخطوط والتناقض في الإيقاع تجمع عيد الفغار عودة في عرشه ، كما أنه قدم تشكيلاً مسرحياً في المجاعة ، وقدم في مشهد دخول المرسى من مسجده لحسين إخراجيتين تدلان على وحي وقدره ، كما استخدم للخروج الكورال كمثل ساهمت في أحداث تنوع وتناثر ، في الوقت الذي يستخرج فيه مجموعة الأقطاب الطارحة للقيم العسامة مثل الحب ، العلم ، الجهاد ، الصبر .. الخ من باب الحلال الرأسى ، نراه يصير الداعي للثورة والتوجه للسلطان ، وحي الشيخ الطرطوشي من وسط الناس في مشهد بالغ الملوحة والقوة من حيث الحركة والإيقاع والتشكيل .

خامساً : استفاد عيد الفغار عودة من الموروث الأدبي

في الدين الإسلامي بشكل جيد فقد استفاد من : درس المصير كما في لوحة المرسى ، وخطة الجمعة كما في مشهد الشاذلي ، والموائد والأذكار والأوراد .. (١١) كذلك أعطى إحساساً بالتواجد في امتداد المسجد ، فتحول المسرح إلى قاعة طاهرة تقدم شيئاً يتخلو من الشوائب إيها .

سادساً : يجب للمخرج - أيضاً - أن دفع بجراة مجموعة من الشباب شكلوا أكثر من ٨٠ ٪ من نتاج التجربة ، فالحلحش شهاب ، ومصمم الأزياء شاب ، والممثلون جميعهم من الشباب وهذا أحد نجاحات التجربة .
... كل هذا يجعل اسم خرج هذا العرض أحد الأسماء الهامة في قائمة الباحثين عن

هذه التجارب - نحن نتحدث بالطبع داخل دائرة اللجال المسرحي العربي - جاءت على كثرتها إما تقليدياً بمسرحها لتجارب غربية ، ولدينا الدليل بالصورة والكلمة ، وإما أنها لم تقدم من خلال طريقة العرض هذه حلأ أو بديلاً ، وجاءت كتصرف مسرحي وعرضت أعمالاً مسرحية اجنبية أو أمسيات دينية ، فلا يصح لها وقت الحساب إلا جوده الصنعة الإخراجية إن وجدت ، ولكنها لا تدخل دائرة الإبداع في مجال التجريب الباحث عن صيغة مسرحية عربية ، كذلك التجارب التي قامت غارضة إيهاا طبيعة المكان مثل عروض القرى أو الساحات الشعبية فهذه العروض عنيستنا نقلت إلى عواصم المحافظات أو القاهرة قلعت داخل مسرح تقليدي لأنها أساساً خضعت للمكان ولم تخضع لها المكان وهناك فرق .

ثالثاً : قدم عيد الفغار عودة احتفالية شعبية لها - إلى حد ما - عناصرها التي تميزها عن مثيلاتها في التجربة العربية ، واستطاع من خلال الأداء والغناء والرقص والبخور والأعلام والبيارق والدفوف لكل المقدرات الخاصة بالعرض المسرحي ، استطاع أن يصنع حالة من الاحتشاد ، استطاعت أن تعرف على الوجدان والمشاهد للتجربة كان يرى عجبا .. فالجمهور في نهاية العرض كان يزحف نحو موضع التمثيل مندجاً وثرجاً معاصر العرض ، وقد حدثني الناقد المسرحي أحمد عبد الحميد هل أنها حالة غير مسبوقة من قبل في علاقة الجمهور بالعرض المسرحي .

رابعاً : من خلال عناصر الإخراج : الحركة ، الإيقاع ، اللون ، الصوت .. إلخ ومن



فوضى المهرجانات الأدبية

هاتم عبد الحميد الفضالي

● وقد اهتم المؤتمر الأول لأدياء مصر بالأقاليم بالنيا (فبراير ١٩٨٤) اعتمادا كبيرا بالمهرجانات الأدبية . وقد اتضح ذلك في التوصية رقم ٣ ومؤداها :
تدعيا لحركة الأدب النشطة في الأقاليم وضرورة تحقيق الالتحام المستمر بين الأدياء والمبدعين يؤكد المؤتمر على ضرورة إقامة مهرجانات أدبية للشعر والنصفة بصفة دورية في مختلف الأقاليم .
● وهذه التوصية لا يجهلها المسئولون عن القصور والبيوت
والآن أضغ بين يدي المسئولين عدة نقاط لعلها تساهم في إنتاج المهرجانات الأدبية . وتتلخص في الآتي :-

- ١ - نظراً لأهمية الكلمة في مقاومة زحف وسحق المادة للمعقول فعل السادة مسئولو الأندية الأدبية التريث في اختيار الأدياء والشعراء المثاليين للموقع وذلك من خلال الاجتماعات الأسبوعية التي تعقد ومن خلال الالتحام الأدبي المستمر في المواقع دون اعتبار للصدقات . . . وتلك أمانة المشرف على نادي الأدب في الموقع الثقافي .
- ٢ - في حالة إقامة مهرجان أدبي يتم دعوة ناقد من أساتذة الجامعة الإقليمية - إن وجدت - ليتم التبادل الفكري وتعلمس الدور الإيجابي لأساتذة الجامعة . . . أو بدعوة أحد النقاد الذي يرغب الموقع في توريده بشرط أن يتحزم ورغبة الناقد في تحديد عدد الفصائل المثناة ومثل جميع التوجيهات من شعر نصفي وعامي وزجل وتغسل القصة للجميع ليسبح الوقت بترجمة الإلتطاع التقدي السريع للنقاد على ما استمى إليه من نصائد - علي بأنه لن يعتبر رأياً عادياً - وإذا ما مسح الوقت لسماع قصائد أخرى خارج النقد فلنكن ما دامت هذه رغبة الأدياء .
- ٣ - عمل مهرجان أدبي سنوي بالقاهرة بدعوة من الثقافة الجماهيرية على أن يكرم فيه الأدياء والشعراء الذين ساهموا طوال عام كامل بشكل إيجابي وجيد وكذلك يكرم فيه مسئولو الأندية الأدبية الناجحة حتى ولو بشهادات تقدير فقط . وذلك لتوطيد العلاقة بين المشرف ورواده بالنادي الأدبي .
- ٤ - ترسل نسخ من المطبوعات غير دورية والتي تصدر عن أدياء الواقع الثقافية ويتم اختيار الأعمال الجيدة منها ونشرها في مجلة فصلية تركزها للبيد من الأعمال الأدبية لتساعد على انتشار الجيد وانتثار السوء طلاء للنقاد في قبيوة . .
- أطالب بتطبيق التوصية رقم ٧ التي صدرت في المؤتمر الأول لأدياء الأقاليم وشمل : يرى المؤتمر ضرورة التنسيق بين كل من : - البرامج الثقافية بالتلفزيون والإذاعة في أجهزة الثقافة الجماهيرية في مجال تغطية الإبداع الأدبي بالكشف عن إبداع أدياء مصر في الأقاليم وتقديم المناقشات والدراسات الأدبية لإبداعهم - أمين في ذلك - أن يظفر على السطح الشاعر الجيد والقصاص المبدع والناقد الممتاز فلا تتوه القضية بين مسئولو الأندية الأدبية وبين الوصوليين عن يعتبرون أنفسهم شعراء يقتحمون المهرجانات لتنتشر الفوضى

الشعر على منصتهم وكان تسلياً مسئولية من هذا القتل الجماعي ؟ مسئولية من هذا الاحتكار الأدبي إلى أسفل ؟ ، ولم استطع كثير من الحاضرين أن التي المصية على مديبر بيت الثقافة أو المشرف على نادي الأدب بكفر الزيات لا يهمله ولكن لأني أغوص في طبيعة هذا العمل وأزاوله عن حب وثقة ولهذا مسئولية جامعة على السادة مديري المواقع ومسئولو الأندية الأدبية المشتركة في المهرجان حيث جرت العادة أن يرسل الموقع صاحب المهرجان عدد ٢ من الأدياء في المواقع الثقافية المختلفة ويتلو ما يذكر اسم بعينه حرصاً على ألا يخلط على ما يسمى بالشذلية أو المحسوبة الإقليمية ومتا يلزم على مديري المواقع والمسئولين تحديد الأساء الجادة المبرزة في عالم الشعر وليس تحديد شخصيات مقربة لديهم لا تفقه الشعر وإبداعاته فتولد الموهلة على الساحة الأدبية في المهرجان ويضيع الوقت سدى وتزجر الأتس الرافضة البعض بأدب والبعض الآخر . .

من وحى قشيل في المؤتمر الأول لأدياء مصر بالأقاليم في لثيا وكذلك مؤتمر ديساط الأول ومن وحى انتفاش في حضور المهرجانات الأدبية والمشاركة فيها تنلج قضيتي وحى من المسئول عن الفوضى التي تحدث في المهرجانات الأدبية حيث يزع فيها ما لا يسمى بالثر ولا الحظاية وبالتالي لا يتدرج تحت راية الشعر بأى حال من الأحوال وتصاب بالفلان حين يسهل الواقع أماناً (السوكية) بلغة المسرح أى يصعب وتصفيق الجماهير التي تصفح مسخطا وسخرية لأسلوبه الضاحك الساكني ولد برزت هذه الفوضى في آخر مهرجان بكفر الزيات حيث حضره كل من :
د. يسرى العزب - د. صلاح عبد الحافظ - الناقد محمد السيد عبد وغيرهم وغيرهم علاوة على مسئولو الصناعات الأدبية بالحياة والمصالح . . الخ . . . وتفجرت مهولة المهرجانات الأدبية أمام بصيرهم وفتح



قراءة تشكيلية

محمد الهندى

الفنان البدائى فى العصر الحجري الحديث

« الإيقاع فى الكائنات الحية الحيوانية والنباتية إيقاع هادف وليس عفويا ، وظائف الأعضاء المختلفة ضبط إيقاعها فى التكيف مع بيئتها وهذا تحافظ على ثبات البيئة الداخلية وتحفظ الكائن من التذبذب غير المنتظم تحت تأثير العوامل البيئية » .

د محمد روائى الديب

« إذا كنت صانع أحذية ملكياً أو شوهياً ، فلننى لن أصنع أحذيتى بطريقة خاصة توافق معتقداتك السياسية . »

(بكاسو)

اللوحة ، رسم على جدار كهف ، الرسم دائرى الحركة ، فى منتصف ترى غزالاً يقف بجانب كهف أقرب إلى صورة المنزل ، والغزال عايط من كل اتجاه يمحاسن من البشر ، يؤدى كل منهم عمل مستقل ، وعلى نفس مستوى الغزال فى خلفية السطح يوجد إنسان مرسوم بلون ملابى لباقي عناصر اللوحة ، ويعتمد الفنان على الأسلوب الزخرفى والتصميم الهندسى البسيط ، فالشجر المتناثر على سطح اللوحة هم نوع من التجريد والاخصار يرقون إلى كونهم رموز ، وقد بالغ الفنان فى حجم الإنسان المرسوم خلف الغزال فجعله أكثر طولاً من الغزال نفسه ، كما شوه المعلقة القريبة من الكهف .

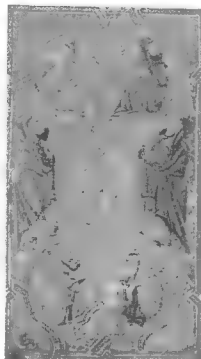
ولقد تضمنت اللوحة مساحة إنسانية عالية ، لم يقلل التجريد من قيمة موضوعها ، فالخط الرئيسى الذى ينقسم إلى جزئين تمثيلاً لحركة القدمين عند المنطقة السفلى صار تعبيراً عن جسم الإنسان ودلالة لحركة الإنسان ، وزاد الفنان خطأ أيقياً أعلى لخط الرأسى يتقاطع معه ، ليسر به عن الدرامين ، وأصبحت الرأس نقطة دائرية صغيرة تملأ الخط الرأسى ، والفنان يتعامل بسلاسة مع خطوطه ، وبحرية تامة تعطى للتخطيط رونقاً ومجس من الإيقاع نغم لآرثانية فيه ، فهو إيقاع ناتج عن تآثر عدة نقط غير متشابهة ، كأنها تتناظر برشاقة على سطح اللوحة الحسن .

والفنان من خلال لوحته لا يبنى إثبات جدارة وقدرته على الزخرفة والتجميل ، وإنما أراد أن يحقق وجوده ، ويفرز جيشاته الإنسان ، فاللوحة لديه « تعويلة سحرية » رسمها لتقى جماعته بسحرها ونجاءه شروور الطبيعة وغاظرها .. إنها لوحة تقرب من اللغة المتطورة المتدفقة ●

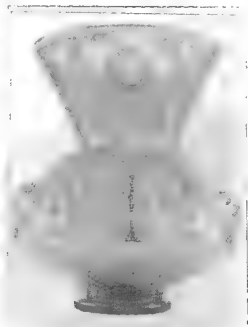
متحف الفن الإسلامي

- من كتاب سمرة الخيل المنسوبة للبرزدي
- سامط الخيل • عام ١٣١٤ ميلادي

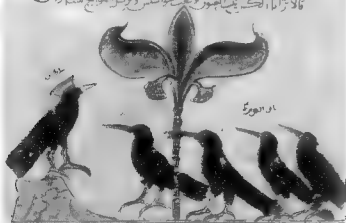
- من كتاب خاتر الحكيم وعلمن العالم الكبير
- منتصف القرن الثالث عشر الميلادي



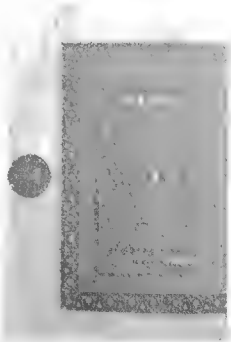
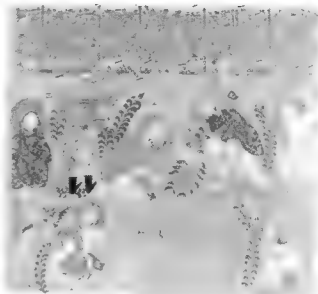
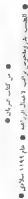
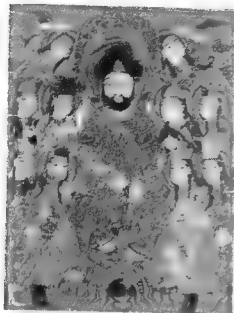
- لتعليق زجاجي مثل بالون والبناء
- نافذة الممرات بالقاهرة ، منتصف القرن الإسلامي



قالوا إنما فيك من العزوة والحباشة ونورنا لا نوالج منشاؤنا



- طيلة سنة ١٣١٠ ميلادي
- على العريكة



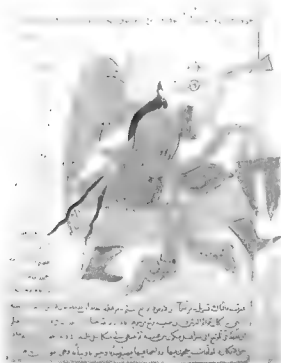


● منه يدهن ويدهن ● شموون يسلم رسالة من راجس إلى راجس ● القرن الثالث عشر الميلادي ●

● من رسائل محمد بن عبد الله ● عام ١٢٥٠ ميلادي ●



● من كتاب غير الحكيم وعيسى الحكيم لمعشر ● نسخة القرن الثالث عشر الميلادي ●



● من كتاب حبيب الطولاني لادري ● عام ١٣٧٠ ميلادي ●



فراوفيلكه

روبرت فالسر
ترجمة خليل كلفت

الراحة . ولما كنت قد سمعت كل سمي للشمس الطريق ، ومحيطاً ومنحرف
المزاج ، فإن أتي أمان مقبول كان من شأنه أن يرضيني ، ولم يكن للطمأنينة
التي يوفرها مكان صغير للراحة إلا أن تلقى كل ترحيب .

« ما عملك ؟ » ، سألت السيدة .

« شاعر ! » ، رفدت .

ابتعدت السيدة دون أن تنطق بكلمة .

ذات يوم ، بينما كنت أبحث عن غرفة ملائمة ، دخلت منزلاً
غريباً لافتاً للنظر خارج المدينة مباشرة وقريباً من خط ترام
المدينة ، وكان منزلاً أنيقاً ، عتيقاً بعض الشيء ، ومهيلاً إلى
حد ما فيها يبدو ، وكان لمظهره الخارجي طابعٌ يميز فنتي في



الحال .

على السُّلم ، الذي صمدت عليه ببطء ، والذي كان واسعاً وحريضاً ،
كانت هناك راحة وأثار أناقة ذاهية .

والواقع أن ما يستحوذ به بالجمال القديم جذّاب بشكل استثنائي بالنسبة
لبعض الأشخاص . والحرائب مؤثرة إلى حد ما . وأمام بقايا الأشياء النبيلة
تنحني أرواحنا الخائفة الحساسة بصورة لا إرادية ويقاها ما كان ذات يوم ممتازاً
ومصقولاً ومتألقاً فلاناً بالشفقة ، لكن بالاحترام أيضاً في الوقت ذاته . أيتها
الأيام الذاهية والمميز القديم ، ما أقوى سمرك !

على الباب قرأت الاسم « فراوفيلكه » .

وهنا دققت الجرس بدهوء وحذر . وعندما أدركت أنه لا فائدة في مواصلة
رَن الجرس ، حيث لم يرد أحد ، أخذت أطرق ، وعندما اقترب شخص .
باحتراس بالغ وبطء بالغ فتبع شخص الباب . امرأة هزيلة نحيلة طويلة
وقفت أمامي ، وسألت بصوت منخفض : « ماذا تريد ؟ »

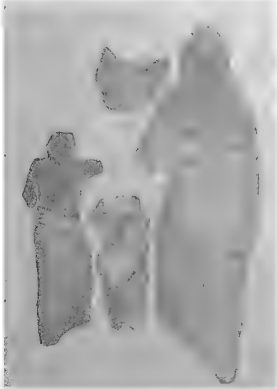
كان لصومها صدى جاف وأجش بشكل غريب لافت للنظر .

« هل يمكنك أن أرى الغرفة ؟ »

« نعم ، بالطبع ، تفضل ادخل . »

قادني المرأة عبر ممر معتم بشكل غريب إلى الغرفة ، التي فنتي وأهيجني
مظهرها في الحال . كان شكلها - إن جاز القول - مهذباً ونيلاً ، وكانت
ضيقّة قليلاً ، ربّما ، لكن طويلة بصورة متناسبة . سألت - وليس بدون
شيء من التردد - عن الإيجار ، الذي كان معتدلاً جداً ، وعلى هذا أخلت
الغرفة دون مزيد من اللغط .

أسعدني أن فعلت هذا ، لأنني كنت قد ابتليت بشدة منذ وقت مضى
بحالة عقلية غريبة ، ولهذا كنت متعباً بشكل غير عادي وكنت توتأاً إلى



• فراوفيلكه = مدام (السيدة) فيلكه (بالألمانية) - المترجم

قلت لنفسى ، بينما كنت أفحص مأوى الجليد بعناية أنه من الجائز أن يكون قد عاش هنا أحد الإيرلات ، فبدأت أعتقد . وقلت ، موافقاً حديثي مع النفس أن هذه الغرفة الفاتحة تملك بلا جدال مأثرة كبرى : إنها نائية متميزة للغاية . إن المكان هنا ساكن مثل كهف كبير . وبكل وضوح : هنا أشعر حقاً أنني مختبئ في غيباً . وهكذا يبدو أن احتياجي الأعظم قد تحقق . والغرفة ، كما أراها ، نصف معتمنة ، إن جاز القول . والإشراق المعتم والإعتمام المشرق يطفوان في كل مكان . وهذا شيء جدير بالبالغ الثناء . فلنلق عليها نظرة ! لا تنزعج من فضلك ياسيدى ! فلنستأ في عجلة من أمرنا على الإطلاق . خذ ما تشاء من وقت . يبدو ورق الحائط ، في أجزاء منه ، وكأنه شرشيب جدد حزينة تتدل من الحائط . هكذا هو في الواقع ؛ ولكن هذا على وجه التحديد هو ما يسرني ، لأنني أعشق درجة ما من الرخاوة والإهمال . ويوسف الشرشيب أن تظل متدلّة ؛ فأنا لن أسمع بإزالتها مهما كلف الأمر ، لأنني راضٍ تماماً بوجودها هناك حيث هي . وأنا أميل إلى حدّ كبير إلى الاعتقاد أن أحد البارونات عاش هنا ذات يوم . وربما شرب بعض الضباط الشماليين هنا . وسنارة النافذة طويلة ورفيعة ، وتبدو قديمة ومعترية ؛ ولكن لكونها مكشوفة ببراعة فائقة ، تدلّ على الذوق الجيّد وتتم عن حساسية مرهفة . وبالحارج في الحديقة ، قرب النافذة ، تنفّ شجرة



من أشجار التولا . وهنا في الصيف ستدخل الحفيرة الغرفة ضاحكة ، وعلى الأضواء اللطيفة الحسبية سوف تتجمع كافة أنواع الطيور المغردة ، من أجل بهجتها ومن أجل بهجتي كذلك . ومنضدة الكتابة هذه ، الفاخرة القديمة رائعة ، ولا شك في أنها بقيت من عصر سابق ذي حسن مرهف . ومن المحتمل أن أكتب مقالات وأنا أجلس إليها ؛ أو استكشفت ، أو دراسات ؛ أو قصصاً صغيرة ، أو حتى قصصاً طويلة ، وأن أرسلها مع الرجاء الملح بالنشر العاجل والمشيّع ، إلى كل أنواع المحررين الصارمين وذوي المكانة الرفيعة في الجرائد والدوريات من قبيل « على سبيل المثال - بكين ديلي ريفيو ، أو ميركوري دى فرانس ، والتي لا بد أن يأتي منها ، من غير ريب ، الرخاء والنجاح .



الفراش يبدو في حالة جيّدة . وعلى هذا فلائي سوف ويحب أن أستلقي عن التدقيق الشديد ، حينئذ رأيت ، وأسجل هنا ، مشجب قبعات ، وسوف تخبرني المرأة التي هناك فوق الحوض كل يوم بإخلاص كيف أبدو . وأمل أن تكون الصورة التي ستعطيني إياها لأراها صورة أكثر جاذبية وسامة والسرير قديم وبئالي فهو لطيف وملائم . والأثاث الجليد يزعم المرء بسهولة ، لأن الجليد مزعجة ، وتعرض سبيلنا دائماً . وهناك لوحنا مناظر طبيعية ، ألمانية وسويسرية ، مُعلّقتان على الحائط ببساطة ، كما الأحظّ بالبالغ الارتياح . وليس هناك أحد شك في أنني سوف أنظر من وقت لآخر إلى هاتين الصورتين ببالغ الانتباه . وفيما يتعلق بالهواء في هذه الغرفة ، يمكنني مع ذلك أن اعتبر من المعقول ، أو بالأحرى أن افترض ، على الفور ، بيقين تقريباً ، أنه لم يحدث هنا لبعض الوقت أن أعطى أي اهتمام للتنهوية المنتظمة والضرورية تماماً . وأنا أعلن بفتة أن راحة العفن تنتشر في أنحاء المكان . والواقع أن استنشاق هواء ميت يوفر بهجة خاصة معينة . وعلى أية حال ، يمكنني أن أترك النافذة مفتوحة لمدة أيام وأسابيع متواصلة دون انقطاع ؛ وسوف يتدفق الصواب والخبر إلى الغرفة .



« ينبغي أن تستيقظ مبكراً أكثر . لا يمكنني أن أسمع لك بالبقاء في الفراش كل هذا الوقت » ، هكذا قالت فراوفليكه . وغير هذا ، لم تقل .

أصوات حنونة بشكل لا يوصف ، من أعلى الأشجار : « ينفي الأتصل إلى الاستمتاع الغائم الغائل إن كل شيء في العالم قاس ، وزائف ، وشريد . بل تعال إلينا كثيراً ، فالغاية تحيك . وفي صحتها سوف تستر في جديد الصحة والمزاج الطيب ، وسوف تداعيك أفكار أكثر تلاء وجمالاً . »

ونحو المجتمع ، أتى حيث يتجمع العالم الكبير ، لم أنهب أبداً . لم يكن لدى أتى عمل هناك ، لأنني لم أحقق أتى نجاح . والناس الذين لم يحققوا أتى نجح مع الناس ليس لديهم أتى عمل مع الناس .

بالفراويل المسكنة ، لقد ميت بعد ذلك بوقت قصير جداً .

والذي كان هو ذاته مسكيناً ومتوحداً بفهم المساكين والمتوحدين الآخرين أفضل فهم وعلى الأقل لا بد أن تتعلم أن تفهم أمثالنا لأننا عاجزون عن وقف بؤسهم ، وذهم ، ومعاتهم ، وضعفهم وموجهم .

ذات يوم همت فراويلك ، وهي تمذ إلى يدها وفراوها : « امسك يدي . إنها كالنخل . »

أخذت يدها البائسة ، المعجوز النحيلة ، في يدي . كانت باردة كالنخل .

وفي الحال اتصلت فراويلك إلى بيتها مثل شبح . ولم يزرها أحد . وطوال أيام قعدت بمفردها في غرفتها الباردة :

أن يكون المرء بمفرده : إنه الرعب الجليدي الذي لا يلين ، ودليل القبر المرتقب ، ونذير الموت الذي لا يرحم . أواه ، إن ذلك الذي كان هو ذاته متوحداً لا يمكنه أبداً أن يجد شيئاً غريباً في توحد شخص آخر .

بدأت أدرك أن فراويلك لا تملك ما تأكل . فالسيدة التي كانت تملك المنزل ، والتي استولت فيها بعد على غرف فراويلك ، وسمحت لي بالبقاء في غرفتي ، كانت تأكل كل ظهر وكل مساء ، بالطعم بدافع الشفقة بسبب وضعها المتبوء ، بكوب من الحساء . لكن ليس لفترة طويلة ، وهكذا ذوت فراويلك . لقد رقدت هناك ، ولم تعد تتحرك : وسرعان ما نُقلت إلى مستشفى المدينة حيث ماتت بعد ثلاثة أيام .

وذاًت يوم ، في الأصل ، بعد موتها بوقت قصير ، دخلتُ غرفتها الخالية التي كانت شمس الأصل الطيبة تغيبها ، ولجعلها زاهية بألوان وردية مشرقة ، ومرحة ، وناعمة . وهناك رأيت على الفرائش الأشياء التي كانت ترتبها السيدة البائسة إلى وقت قريب ، فسماها ، وقبعتها ، وشمستها ، ومظلتها ، وعلى أرض الغرفة ، حذاءها الصنيري الدقيق . جعلني مشهدها الغريب حزناً بشكل لا يوصف ، أما مزاجي الغريب فقد جعل الأمر يبدو وكأنني أنا نفسي دمت ، والحياة بكل عتوانها ، والتي بدت لي أغلب الأحيان هائلة وجيلة للغاية ، كانت هزيلة وبائسة حتى الثلاثي . وكافة الأشياء المتتية ، وكافة الأشياء الثلاثية ، كانت أقرب إلي من أتى وقت مضى . ولفترة طويلة أخذت أنفخص محتلتك فراويلك : التي فقدت الآن سديتها ، وفقدت كل غرض من ورائها ، وفي الغرفة الذهبية عذبها ابتسامة شمس الأصل ، بيتها وقتت هناك بلا حراك ، ولم أعد قادراً على أن أفهم أتى شيء . لكنني ، بعد أن وقتت هناك أبكم بعض الوقت ، غدت راضياً وأصبحت هادئاً . أمسكتني الحياة من كفتي واستمرت نظرتي المنقرسة على ناظرتي . كان العالم مغطى بألحاح كما كان دائماً ، وجيلاً كما كان في أجل الأوقات . غادرت الغرفة بدهوء وخرجت إلى الشارع ●



وكان ذلك لأنني قضيت أياماً بأكملها في الفراش .

كنت في حالة سبات . كان المعجز يحيط بي من كل جانب . وقد رقدت هناك وكأنما في صميم قلب المثل ؛ ولم أعرف ولم أستطع أن أجيد نفسي بعد ذلك . وكافة الأفكار التي كانت شائعة ومرحة ذات يوم طفت ببارتك وتشوش مبتهين . وهد عقلي وكأنه تحطم إلى شظايا أمام عيني الخزيتر . وأصبح عالم الفكر والشعور مختلطاً ومشوشاً تماماً . وكل شيء ميت ، خالي ، وميتوس منه في إصمات النفس . لا روح ، ولا ابتهاج بعد الآن ، ولا أدرك إلا بصورة باهتة أنه كانت هناك أوقات كنت فيها سعيداً وشجاعاً ، حنوناً ورائعاً ، مختلفاً إحصاصاً وابتهاجاً . وأسفاه على كل ذلك ! وأسلى وورائي ، وحولي من كل جانب ، لم يعد هناك أدنى رجاء يُرجى .

مع كل ذلك وعذت فراويلك بأن استيقظ مبكراً أكثر ، والواقع أنني بدأت بالقلق حينئذ في العمل بجد .

وكننت أجترل كثيراً في غاية التئوب والصنوبر المجاورة ، والتي بدا أن مفاتها ، وخلوها الشنوية الرائعة ، تحميق من هجوم اليأس . حدثني

الحجرية» ثم هذا الديوان السادس « البحر موعدا» الذي نال جائزة الدولة التشجيعية في عام ١٩٨٥م ، وقد كان كل واحد من الديوانين السابقة عليه جديرا بالقوز بهذه الجائزة .

هذه الديوانين الستة من « الشعر الحر » إلا ما ندر من قصائدها ، ففي الديوان الأخير- موضع الدراسة - قصيدة من الشعر الموزون الملقى بعنوان (زمان التماسه) وقصيدة أخرى مترجمة ليست مقفاه ولا موزونة ، بعنوان (الرماد) ولا تحمل من سمات الشعر إلا الصور الفنية التي اعتمدت عليها الصياغة الشعرية .

هذا الشاعر إذن على قمة « الجيل الثالث » من حركة « الشعر الحر » بعد « السياب » و « نازك الملائكة » و « صلاح عبد الصبور » و « عبد الرحمن الشرقاوي » وشعره جدير بالدراسة الجادة التي تعانسه بصديق وإخلاص ، كسيا عاشه هو بنفسه الصديق والإخلاص .

وهذا المقال من ديوانه الأخير (البحر موعدا) فقط ، أما تناول إنتاج الشاعر كله بالتفسير والموازاة مع رصد تطوره والتبؤ بتوقعاته فلم يحين وقت هذا بعد ، لأنه ما يزال يواجه رحلته الباهرة المبدية إن شاء الله .

(٢)
قارئ ديوان (البحر موعدا) يجد فيه موقفا فكريا وشعوريا متميزا يكاد يلحظه في معظم القصائد ، هو موقف « المماناة والأمل » فالشاعر يبحث عن « مثال حال نبيل » قد يكون الحرية أو الديمقراطية أو القيم الشريفة النقية وهو يعاني من فقدان هذا المثال وغيابه عن واقعته الشخصية والوطنية ، بل الواقع الإنساني كله ، لكنه مشدود إليه ، متعلق به أشد التعلق ، وهو شديد الأمل على غيابه ، ويشهد أساء لوجود ضلله من الاستسحاق والضياع والزيف والتشوية ونقش على نفسه الرُصَى والاستسلام لهذه المعاني الفبيحة ، بل إنه يجلدها بشدة ، إذ تتركز إلى اليأس أو اللامبالاة أو الخنوع أو النسيان .

وعا يذلل على أن « محمد أبو سنة » شاعر صاحب قضية على غرار أقطار حياته ، فتجده ويتركه ديوانه هذا - على غير عادة الشعراء أمثاله - يكاد يخلو من قصائد الغزل الرافى أو الرخيص ، إذ تجاوز في ذاته وظيفته الخاصة إلى تلك العوالم العليا من المبادئ والقيم التي تشغل كل الناس في وطنه وفي غربته ، حيث يعيشها ويعاينها الشعراء المعبرون عن ضمير المجتمع مثله .

أول قصيدة في الديوان هي (أسئلة الأشجار) حاضرة بين الشاعر وتلك الأشجار ، ولعله يعني بها - الأشجار - الشموخ الصلب الذي لا ينثنى ولا يابن بسهولة في مواجهة العواصف والتقلبات والأنواء .

وفي الرّء على هذه الأسئلة من الشموخ والنجاة من الفساد يجيب الشعر صاحب المبدأ أنه لا يريد الثمن الرخيص المأتى من الدرهم والدينار ولكنه يريد الصديق والحرية ، فالجنة لديه هي الإنسان والوطن ومعرفة الله ، أما النار فهي :

كتاب

البحر موعدا



د. محمد عياد

(١)

في أوائل الستينيات قرأ الأدباء والمثقفون في « ملحق الأهرام الأسبوعي » - وكان له شأن وثقاة - قصيدة ذات مذاق رفيع جميل ، لشاعر جديد لم يسمعوا له ولا عنه من قبل ، اسمه « محمد إبراهيم أبوسنة » وكان مطلع هذه القصيدة فيما ذكر :

إذا أدارت الورود وجهها عن اكتئابها
وباعنا الذين يسمون في وجوها
نصف كالجردة التي تموت في الربيع

فلفت هذا الشاعر الأدباء إليه بشدة بهذه البداية القوية ، ثم فرض هذا الاسم نفسه وقت ، بمجالات إنتاجه ورقى شعره واستلاك أدواته من اللوعة وعمق التجارب والرفاهة الموسيقية والأصالة اللغوية مع وضوح هدنة وإخلاصه الصادق له .

وتولى ظهور ديوانه الشعرية « قلى وغزالة الثوب الأزرق » و « حديقة الشتاء » و « الصراخ في الأبرار القديمة » و « أجراس المساء » و « تحولات في المدن



عواء الأشباه من المني
أن تصيح شيئا كالآشياء
يخسر ويأبى

والقصيدة كلها تردّد هذه المعاني السابقة في وجهها
الجليل والقيصر فلا راحة مع الكلب والحياة، والألق
العال المضيء هو :
لبلاء يسكنها الصدق
ولزفر ف نوازها

أعلام الحرّية والحق

لكن ، مدام الزيف والتسوية بمحاربان متناك
الحياة ، والمادية قد تغلبت على كل شيء ، فإن هذا
الخطر المحييط يبدو إلى التحدي والمقاومة بل
المجازاة ، وذلك سبيل الخلاص ، ولا سبيل سواه ،
وهذا ما تقوله القصيدة التي يحمل عنوان الديوان
اسمها (البحر مودنا) فهي تصوير للخطر المحييط
من كل جانب المتمثل في اليأس والمادية والمنايا
والرخيصة ، واختلاط القيم والأشياء ، والإنسان بين
ذلك كله ، كأنه في بحر لا ساحل له ولا قرار ولا نهاية
تتروح في الأفق من غريب أو بعيد ، ولا سبيل سوى
المجازاة والتمحاض والصعب والمعجز ، فالمرج لا يرحم
الحيان ولا أمان للمخالفين

فإن سدت جميع طرائق الدنيا
أمامك ، فالتقمصها ، ولا تقف
بجى لا تموت وأنت واقف

وهذا الموقف المائل نفسه تتلخظ به عدة تفصائل
أخرى ، منها: قصيدة (تباريح عاشق قديم) فيها
عاشق لشىء عظيم لعله المبادئ العالية أو الحرية أو
النقاء والطهارة ، وقد برّح به العشق وأضناه لكنه أضاع
مشوقته بتقصيره ، فذهبت لغيره .

أعرف ذنبي

ولا أطلب الآن عفوان ذنب جنيت
لها أنت تتنحين لزينة بيتك غيري

وقد تلت هذا الماشق وهو يحمل مواجهه وحبه ،
ولكنه واثن من شىء واحد هو إخلاصه لمشوقته وجده
في احداها إليه ، صحيح أن غيره من الكلايين والمزيفين
يملكه الآن ، لكننا لا نقفهم لا في قلوبهم وهو واثن من
انحسار هذا الزيف والكذب ، ليهو به النقى البرى
لمحبوبته وتعود إليه .

وحين يظنون أنى ما كنت
قولى لهم : قد أكون

وحين يظنون بى لوثة من جنون
فمننى جلودك فى القلب
مضى حيودك فى السحب
تبهى على الأرض ، إلى أحبك

حتى نهاية هذا الزمان الحزون
ويعمل الشاعر ميم قضيت ويرحل إلى أمريكا ،
يفتش هناك عن مثله المفقودة عامة وعن الحرية



والديقراطية خاصة ، ويبحث عن احترام الإنسان في
فكره وأحاسيسه وفنه .

لكنه لا يجد شيئا من ذلك كله هناك ، ففى مقطوعة
شاعرة المادية ، من قصيدة (رؤى نيويورك) يصور
طيفان المظاهر المادية في المدينة من الصراخ والأضواء
والسلحشات الشاسعة ، فهي :

ماكنة من الحديد والزجاج والأسلاك
تخوج في السوائل الحمره والخمره ،
ملينة الرصاص والألغام
بهز في الدخان والبروق

هذه المظاهرة للمادية الصلبة للمختلطة الزاخرة المعتمه
طمرت المعاني والأحاسيس ، فضاعت في هذا الضجيج
والزحام والتخلفه المحسوق الألبه ، وجين يسأل الشاعر
عن الجمال في المذايق الحضره لا يجده وعن الريح
يقال له نمكيا وفي فندق الشتاء وعن الأديب « وأنت
ويتماهن لا يعرفه أحد ، فالمرصوف ليسم فقط
تألمحات السحاب والتندود ، أما الفن والشعر فالمر
بعيده من اهتمام الناس هناك .

وابتمست سخرية ناطمة المسحب
وأخرجت ماكنة عالية الرنين

وريقة خضره
من فة الدولار
وقالت الحسنه

تلك هي الأشعار

لقد أغرقت المظاهر المادية - والمسله - كل شىء في
نيويورك - في أمريكا - الجمال والأحاسيس والقيم
والشعر .

ويصل المذاب بالشاعر مداه في المقطوعة الثالثة من
هذه القصيدة عن « نصب الحرية » إذ فقد هذا الرمز
معناه ، فلم تعد أمريكا نصيرا للحرية . ويل لا تعد تبال
بضايح حريات الآخرين ، ضاح هذا المني الرالع
البثيل ، وحلت مكانه الميائل الرخيصة والمجون
يقول الشاعر لتمثال الحرية الواقف عند نير « هل من »

سألته ، هل ستم العراق
من أجل حق الآخرين
والإجابة

رأيت يتجمل من أسناني
ودعته تلوح في العيون
وامرأه ماجة

تعرض نديا أيضاً للمجاهنين
تركه يرنو بلا ميالاة إلى النهر القديم
مطويا ، كأنه يقيم

(3)

تماطفت وحمد أبوسنة مع وطته العرى كله يصل
إلى حد التبلل والعبادة ففرحة طاع جارف بالحرية
والنجر ، وحزنه عميق جيش من العدوان والمهانة
حتى لتنتاله ينفى ويرقص في مهرجان الحرية ، وتجمده
كينا حاقدا مسحوقا على ضياع الوطن وكرامة الإنسان
وقد عبرت عن ذلك كله قصائد عدّة في الديوان ،
منها قصيدة (لقاء العرش) وهو لقاء مشحون بالعتاب
للز والمفرحة الطاغية والتطلع للمستقبل .

والعتاب يبيء مع لحظة اللقاء مع العرش التي
تجرت بعد سنين طويلة من الفراق عاشتها مع الباق
والخناق والافتقار والوحشة والوحشة ، عاشتها
وحدها طوبى جريحه مهانة .

والفرحة الطاغية في هذا التسلل للطفول المتكرر ،
تسلل من لا يكاد يصدق حينه وواقعه ، لتتحق شىء
عزيز بعيد النال .

هل أنت أنت العرش !!

ولم ينسه العتاب ولا الفرح الأمل الذي يتعلم إليه
كل عرب خلاص الأرض المأسورة السجينة ، وفك
الحصار عن الحج والريح والبيت ، عن البحر والبر
والندى المفجورة .

نزل سيفا كنوة
تسّل على القلب
حتى تعود لنا القس

والوطن المغرب

لقد جعل أبوسنة و هذا اللقاء - لقاء العرش -
مشحونا بمشاعر الماضي والحاضر والمستقبل عن قضية
العرب ، كل العرب .

هذا الشعور يعود العرش يحملده أصف صميم يعصر
القلب بغزو إسرائيل للبنان ، وتصورة قضية (كل
الغلام) إنه ليس غلام الليل الذي نمره ، إنه
غلام لعين من نوع آخر ، غلام جاء مع الصبح ،

خفافيش سدت الأفق وحطت فوق السنايل ، فتنبال
تبيد ربيع الأرض ، وتظار هذه القوالب البائسة من
اللاجئين المهاجرين بين فصول الجحيم ، ظلام داس
لا ضياء فيه ولا نجوى غير تلك النجوم السداسية
المظلمة ، طائرات إسرائيل .

إنه دولة تتخطى الحدود

إنه دولة من دخان حلود

كل هذا الظلام اليهود

لكن ، أن تكون إسرائيل دولة تتخطى الحدود ،
وأنها ظلام حلود فهذا لا يعطى شيئا جديدا ، ولا يخرج
عن تلك الصرخات الإعلامية الزائفة لوصف إسرائيل
بالخقد والظلم والظلم .

لكن في القصيدة شيء جديد ، أصل في نجاة
فلسطين من البلاء مع كل هذا الظلم والظلم ، والنهاية
لصاحب الحق ، والعدوان قليل القهر والياس
والضعف ، لا دليل القوة والأطمئنان

وعلى فلسطين تنجو من القتل

راحت نواجذ في زرق البحر

تخطو إلى العشب

تأخذ شكل التراب وشكل الساء

فمع الظلام المطبق يفتح الشاعر باب الأمل
المرجي ، وهذا هو البعد الإنسان للحب الوطني
اصداق المخلص للثقاتل الذي يعطى على كل حين
والآلام إنه حب بربى خالص لا يبدله إلا حب الوالد
أو الأم للابنة إذ لا يتطرق معه إليها اليأس منها أساط
بالآباء من سوء .

هذا التفاضل لا تفقه به قصيدة أخرى بعنوان
(وطن يقوم من لثته) والمقصود : الوطن العربي كله
الذي يركز فيه أهله لدخول والبلادة ، وتغطف مدته في
التعاس المرعب الدائم إذ تجسدت فيها الحركة
والحرية ، كأنها مدن من الحجارة والنحاس فقط ، لا
يسكنها أحد .

هذه الفلحة التهجيرة العاصدة الهامسة بتفنج فيها
الشاعر روح البيت من استلهام الماضي والأمل في
الحاضر ، فالماضي عزيز شامخ عبيد

من يكثر الآن الزمان

تعود بالأمرى وبالدن البعيدة

والسبايا والقلاع

من يكثر الحق المضاع

كتبته برامته سوف المومنين

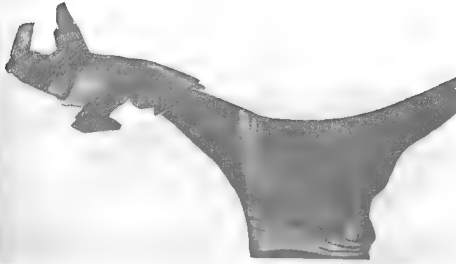
والأمل في هذا الوطن الآن أن تعب فيه الحياة والفتنة ،
والحياة والرجوة والخبرة والسعادة والحرية ، والطريق
واضحة ، أدواتها الجراحة والعمل البدني والكتف عن لكو
الكلام ، فما يؤمله هو :

وطن يفر من الوداعة والإنذلة في الكلام

وطن يفر من الهوان إلى الحمايم

ليتميز الدنيا ، فينسلخ الضياء من الظلام

إنه عمدة أبسة - شاعر وطني وردد ، يتر كيانه كله
بمشق البحرية والتشعر والفتن والفتن ، وهو شاعر إنساني



هشيم الماضي ويجبرات من دموع هو قلب مطبور في
عصن التلويح ، إنه راكد همد صليح لا يؤثر ولا يتأثر

أيها القلب الذي ضمّ المظر

وبقايا الأنجم الأولى من العمر القصير

وعطاما من أهان ونسور

صبرت قبرا مثل آلاف القبور

تزحف الآن إلى باطن أرض لا تتور

وهذا يمثل قصائد الرثاء القديسة تماما التي تبكي
الحاضر المفقود وتأسى على الماضي الجيد الذي ولى
وراح ، وهذا - في حقيقته - إحساس مهزوم بالدمار
والجوار ولم النفس على التقصير أو مظنة التقصير ،
مبته هواجس عمومة ، قد لا تكون صحيحة على
الإطلاق !!

ويصحب الأمر السابق غالبا أمر آخر هو تردد
الكلمات والمعارف عن مظاهر الطبيعة من الليل
والنهار والنجوم والبحار والأهجار والجبال والمطر
والسحاب والغمام .

ففي القصيدة السابقة (تحولات قلب) وحدها
تردد الكلمات (الفصخر والطيور والغابة والليل والضمرة
والنجوم والسديم والغيث والمواصف والزهر والأوراق
والأصغاص والرماد والتلويح والشتاء والربيع والمطر)

فكثير من صور شعر الديوان مستمدة من تلك
المزيمات الحسية وربما أدى ذلك أحيانا إلى الافتعال
والإغراب في الصور والكلمات ، على حساب صق
النفس وبراءة الشعور ومالها من تأثير صادق وعميق
وأخاذ .

ربما كان من محدد أبسة - متأثرا في هذين الأمرين
بكرة قراءته في أشعار - الرومانسيين - وقصصهم ،
وشدة ارتباطهم بالطبيعة ومظاهرها ، وعشقتهم للوحشة
والأنطواء والأحزان .

وربما كان التكوين النفسي للشاعر مريكا كذلك ،
فله مزاجه الخاص الذي تستمدع الأحزان وتأنل الكون
والطبيعة والتأثر بالمرات حولت حوله في خياله ، فتعكس في

يقابل بما يملكه من أجل الوصول إلى السعادة والاستقرار
وعلاقات الحب والمودة لنفسه ولكل الناس ، وهو يعانى
أشدّ للمانة من وطأة الظلم والطغاة والسلط ، وتجبر
الأقوياء على الضعفاء ، ويتردد ذلك كله في ديوانه
كلمات تنظر مرارة وتماطفا ومودة أو عنفا وضراوة
وثورة !!

(٤)

يستلقت النظر في هذا الديوان أمان ، ربما منشؤها
وإسداءها :

- الشكوى الدائمة من الناس والأشياء
- تردد مظاهر الطبيعة كثيرا في الكلمات
والشعيرات والصور

في بعض قصائد الديوان أو مقطوعات القصائد
توجد شكوى عمومة بأكية حزينة ، شديدة الحزن
والكآبة ، كل شيء سيء وأسود وموحش وقاتم
وشائق .

قصيدة (زمان النعاسة) وحدها تضم صورا
ومعاني سوداوية متعددة ، ومن تلك الصور (الليل
الحالك - والأسمان للنعاسة - وإزهار الياس وموت
القدامة والورود - وظلام الكاذبين - وضلال الفرافشة
وحروب البراة - وعزّ القبح - والبرابرة التي تمكس
الليل) كما تضح فيها كلمات (الكذب والمهانة والحشة
والخدي والرجوة والنعاسة والسوم والفتك) فهي
قصيدة تنمّ حقا (ظلمات بعضها فوق بعض)
والمدحج أن هذه النعاسة التي وصف بها الزمان
وتوضعت في الصور والمعاني تلك لها سبب مفهوم
يستدعي كل ذلك أو بعض ذلك .

وفي هذا الديوان أربع قصائد عن القلب الصديق
الموتج وأحزانه وأشجائه ، إحداهما بعنوان (تحولات
قلب) يتدب فيها الشاعر قلبه المكلم ، فيتمنى لو كان
صحرا قويا أو طائرا علفا ، لكنه ليس كذلك ، بل هو
قلب تجول في المرات ، وصار قبرا للدموع يتطوى على
الوحشة وعظم الزهر والأوراق والأغصان وعلى غير من

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

في إصرار إن كتاب (المليون في الأرض) ألهم من المنقسط الشرعي الذي كتبه لينين . وتناثرت أقوال كثيرة على ألسنة مستولين أنتماء ، وسوقين حملات . واختلفوا حول شوعية به حين ، ولكنهم اتفقوا على مصادرة الكتاب . وكفى الله المؤمنين شر القتال . ووصلت الآباء إلى العصر الحديث ، وقال الملك إن طه حسين شيعي .

وكانوا قد قالوا من قبل إن (أحمد لطفي السيد) يفرط في أسفه وفي الانتقادات لأنه - والبيضاء بالله - يفرط في أي كافر .

ولكن الدنيا كانت قد تنورت على أيام طه حسين . وكان قد ذهب للحج مع الشيخ أمين الحق ، وتناثرت له صورة فوتوغرافية وهو يستلم الحجر الأسود ويقبله ، وكان في ملابس لأحرام .. فكيف يكون طه حسين كافرا ؟

وسب طه حسين الثائرة ، فضحكت ضحكتها للجيولوجة وقال : لماذا كتاب (المليون في الأرض) لم يقرأوا كتاب (الوعد الحق) وهو أكثر دقاً من الفقرة والوعد الحق من كتاب (المليون في الأرض) ؟

وما زال يذهب يذات الطير ياجون طه حسين حتى اليوم . وولات أسمعت صوته المنعم يردد قول أبي العلاء :

لنوق البدر يوسن في مهـ
ألم الجوزاء تحسب يمدى وسهـ

ذهب للمكور لجهول صاحب الطربوش المشرق فوق رأسه ، وذهب مكثرون غيره من الكونيين الكيف ليس طم لهم ولا عرض ... وبقي كتاب (المليون في الأرض) ... ألفه . بقي أسم طه حسين .

هل أحد منكم يذكر أسم رقيب الطيوريات المكور ؟ أنا شخصياً تسببت أسمه بعد طول السنين .. هل تذكرونه ؟

كان رقيب الطيوريات رجلاً مكورا فوق رأسه طربوش لا يستقر على رأسه المساء ، فهو تارة يميل إلى اليمين أو اليسار ، وأحياناً يتزحلق إلى الوراء أو الأمام ، ولا يثبت أن يستقر وسط رأس صاحبه حين يذ يذ ليوسه فوق رأسه .



وكان الأستاذ بلا طول أو عرض ، فطوله مثل عرضه ، ولم يره أحد إلا ولي يذ حقيقته الجليظة التي كان يملكها منذ كان تلميذاً في مدرسة ابتدائية واضطرب يا حق حياة حياته ، كلفت حين تراه مثلاً عليك وهو ييز الخلية في يده بانتظام مشق من عطلات قديمه وحركة سبابة لفتين لعملان بربريلا ، يميل إليك أنه تلميذ أهرت له أعمال ماكيح هائلة ، فألقى فوق شفه العليا شارب يشبه شارب شارل شابلن ليس على جسده متظار صغير مثل متظار (زين) الشهير الذي طارت ذات يوم في سبه القاهرة عندما جاءه من برلين .

وبلست الأستاذ إلى مكبيه ، وبدأ يقرأ يروقات كتاب (المليون في الأرض) للدكتور طه حسين .. وكان كذا قلب ورقة . يتسم اجسامة بلغاه ، وكان في يده قلم أهر يشبه خطوطا تحت جل أو كلمتة ... وأخيراً استعان بالله على كتابة التقرير . وانتهى إلى أن الدكتور طه حسين شيعي خطير .

وقال زميل الأستاذ الرقيب الفضطر ، انه يشك في قوائمه ، ويمكن إهمام الدكتور طه حسين بالإلحاد وليس بالشيوعية ، لهذا أقرب إلى الصواب ولكن الفضطر رفض الإعراض ، وقال إنه منه الدليل على شوعية طه حسين .

وقال زميل آخر إن الكاتب المعصومي يرا طه حسين من همة الإلحاد حلق مع ما كتبه في كتاب (الشعر الجاهل) ولكن الأستاذ المكور قال

شعره كلمت وصورا تتردد كثيراً بل تتزامم فيه . دون أن يكون لها دور حقيقي يستدعي ترجمها أو وجودها أصلاً .

(٥)

من عيوب « الشعر الحر » التي تصرف عنه القراء « ظاهرة النموض » فتكون القصيدة بلا معنى واضح ولا هدف مفهوم ، وإنما هي « عويجات سدينية » أو « ميتافيزيقا غيبية » بعيدة في كليها عن تصور القاري المعادى والمتقف على السواء ، وتزيد البرلى إذا كانت القصيدة من هذا النوع ضعيفة الموسيقى غائمة الصور ، ركيكة التعبير والكلمات ، حيثش تترك القاري أو السامع حائراً بضرب إحساساً في انداس ، فينصرف عنها وعن الشعر الحر كله لفقدان المعنى والإيقاع والفهم والاستمتاع

وقد برى ديوان (البهر مودنا) غالباً من هذا الداء وإن وجدت آثار منه في بعض قصائده ، ومنها قصيدة (النهر وملانة الأحزان) فالعنوان غامض بعيد عن تصور القاري الذي لا يكسب من القصيدة شيئاً بعيداً وإن قرأها وأعاد قراءتها مرات ، وقد تراكمت فيها الصور الغريبة ، فزادت غموضاً ، مثل (لحن من العشق يرحل في الحلم - انداح في زمن الجنون - القلب الأملس التنبع المزاويح - جثث المشاقق أنتمة من طابع) .

ومن هذا الشعر التزييف قصيدة أخرى بعنوان (فلى بئر بلا أنعام) فهو قلب بئر بلا أنعام ، والقصيدة تنسب بلا أنعام ، إذ هي أوجاع وبؤسها . سبب لها ولا هدف ، ويصعب على القاري أن يعيش بين ضللتها ودخانها ، وقد وجد فيها سم غموض المعنى كلمتات مهومة تزيد ألام صموية ، مثل (السديم - الأمل المتلجج - المسافات - الأماد - النجوم) - العصر المعظم - الكهوف - المعنكوت - الجنون)

هذه قصبة تحتاج إلى الرجاعة والترقف ، خصوصاً مع هذا الطوفان من قصائد الشعر الحر التي تأخذ شكل الشعر وما هي بشعر ، وهي كلام مطبوع أو مسنوع ، لا جدوى منه ولا فائدة ، ويأخذ كيمت من شعرات بركة زائفة ، مثل (الرمزية والسرورية والعصر والانعام والموسيقى الفاحشية والإحساس بالحق) إلى آخر هذا الدلو الغامض أيضاً .

يجب أن يدرك الشعراء أن العصر الذي نعيش فيه يعتمد على العلم والفهم والوضوح ، والإغراق في هذه القاهرة الشعرية - النموض - يعد عن روح العصر ، بقدر ما هي بعد عن روح الشعر الرأقي الأميل .

كلمة أخيرة من لغة هذا الديوان الفائز بجائزة الدولة ناطحه « محمد أبوسنة » مثقف ثقافة لغوية أصيلة ، وهو يعرف قبل غيره قيمة اللغة في التعبير المعاني والرأقي على السواء لكن تناثرت في الديوان أخطاء لغوية ونحوية كثيرة سيها - بلا شك - الطباعة وسوء التصحيح ، والشاعر بكل تأكيد قادر على تدارك هذا الخطأ وإصلاح ما أفسده الأهمال

خيالات المساتمة

فؤاد حجازي



عندما نزلت لتوديع أصحابي بعد منتصف الليل ، وكان النفاش والجدل قد استغرقانا ، عجبت لكون البواب في انتظارى . عادة يوصد باب حجرته بعد العاشرة مساء .

والحق أنى عدت مسرعا ، وحاولت تخطف أكثر من درجة في الخطوة الواحدة ، كعادى ، عندما أكون منتشيا . وعندما استوقفتى البواب ، دق قلبى بصف ، فقد توقعت ما سيتوق به ، ثم ضحكك ، طاردا ما خطر لى ، وعموها على نفسى . حاولت تجاوزه ، وأنا أقول :
— أما زلت صاحبيا .

ولم أكد أمد قديمى ، حتى وجدته يند جانبا من طريقى ، عندئذ أحسست بتتميل فى خلفية رأسى ، وبعد قليل ، لم أجد بدا من الالتفات إليه . رأيت تلك اللمعة الخافتة فى العينين ، وذلك الوجه الخاص ، الذى يشع من جهة الإنسان ، عندما يدهشه شيء غريب . لم أملك نفسى ، وصمت :

— إذن فقد رأيته .
ومع أنى لم أوضح ما الذى رآه ، ومع أنى ندمت فيها بعد لسرى ، معللا الأمر بأنه كان يجب أن أصبر حتى أسمعه ينطق بالكلمة . على أية حال ، فمتندما قال :

— ظهر لثوان .

ولم تنفاده لمة الدهشة ، تأكد لى أنه فهم ما عنيته بالضبط دون أى لبس . وسقط قلبى بين ضلوحى كمطرقة ، فلم يمد هناك شك أن تعليلى للأمر بأنه وهم غير صحيح . وكنت أعزو ذلك الوهم ، لإرهاق أعصابى ، من النقاش مع الأصدقاء فى مسائل الحياة المختلفة . ولكن هاهو البواب قد رآه ، وهو لا يجاوز أحدا ، بل أنه لا يكاد يرد على سائل سوى بالإشارة .

وعندما هممت بالصمود موقنا بالألا جدى من استمرار النفاش ، تلعثمت قدماى ، فقد خيل لى أنه يود أن يضيف شيئا . عندئذ قال بأناة :

— ويبدو أن أصحابك قد رأوه أيضا .

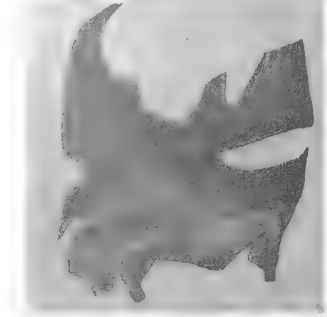
ولما غصت فى عينيهِ ، بكبان ، كتلة صخرية ، لا يمكن زحزحتها ، إلا بالوح بكلى ما يعرف ، قال :

— لاحظت عندما اقتربوا من البوابة الحديدية ، أنهم أسرعوا الحظ فجاءة . ضحكك مستكرا الأمر ، ومستهيئا ، ومحاولا تشكيك الرجل فى اعتقاده . ومع أنى زحزحت كتلى الصخرية ، إلا أنه قال :

— جاء بعض أصحابك للسؤال عنك . فجاءة غادرونى قبل أن أخبرهم إذا كنت موجودا أم لا . أوشكت أن أوضح له أن هذا لا يعنى أنهم رأوه ، ولكنى سكنت عندما لمحت تلك الانتماعة الدهشة على جبهته وهو يتحدث عنهم .

إذن فقد وضع سر اختفاء بعض الأصدقاء . يا لى من ساذج إذا عزوت ذلك لإشغاله بأعمالهم ، ولتقصير من جهى فى السؤال عنهم .

جعلت أصعد السلم بتؤدة . عندما تخال لى فى مكتب عملى بالوحدة الاجتماعية ، عزوت ذلك لسؤالهم الدائم عى ، وعن زوارى ، وعلدت بعض الناس لمزولهم عن دخول مكتبى . الآن لم يعد هذا السبب كافيا . لو سألوها عى هنا لأعبر لى البواب ولكن . . أعبروون على سؤال زوجتى ، ومع ذلك فقد ظهر لها .





وواصلت هي : وجدته مرة بيتنا . بيتنا أسترده أنفاسي ، شهقت ، وقالت من خلال دموعها : ومرة رأيتك نائيا مثله . تلاصقت سائلك المقروءتان ، وامتد ذراعاك بحذاء كتفك ، خفت وضادرت الفراش مسرعة . عندئذ وأنا أكاد أسقط من دوار عصف بي ، ارتجت حبال شد وثاقها ، وأخذت تتحرر بيده من سيطرتي . تبادلنا معها الحديث ، وأنا أدرك ، رغم دوخة خفيفة في رأسي ، أن النفس تكون مستعدة للبحوث بصدق ، وهي حين تستشعر النجاة من سيطرة داهية ، أكذت ما قاله ، وجعلت تبتكي .

إذن فهو يظهر لأغلب المحيطين بي ، وكلما كان الشخص وثيق الصلة بي ، كان ظهوره له أكثر وأوضح . الآن أهم لماذا يكثر من ظهوره لي أكثر من غيره . في الحقيقة لست موقنا بالضبط ، هل لأن الفكر في المسائل العامة ، أم لأن أعلم الناس بنفسى . أحيانا كنت أجده مرسوما في هوائش بعض المخطوطات القديمة ، ولحظت أن الصفحات التالية لرسمه تكون خالية من الكتابة . عزوت ذلك إلى غلوشة عيني عندما تراه ، فلا تبيّن السطور جيدا ، وأحيانا أخرى أعزو ذلك إلى غلوشة في عيني المؤلف ، فربما رآه في جانب صفحة ولم يستطع أن يكمل كتابه لاضطرابه ساعته .

حركت خطوري بيده . وأحسنت أن أنزل بقلي على قدمي . تخاليل لي فجأة في جانب عند دوران السلم . مدت قدمي وأنا أرتطمش ، ظننت أنها مستصطمة به ؛ ولدهشتي لم يقابل قدمي سوى الفراغ . ثم استوت على السلمة التالية .

جعلت أواميل الصعود ، بينا أحس بوجوده في جانب ما من غنى ، أصابني خوف مبهم ، وجعلت أهر رأسي محاولا طرده ورسمه البهيم .

جعلت استطرده المعلومات المخففة لدى . متى يظهر . . صيفا أم شتاء . وفي أيها يظهر أكثر . . ولما كنت أعلم من شواهد عديدة توافرت لدى ، أنه ظهر في جميع أوقات السنة تقريبا ، فقد استبعدت مسألة التناخ هذه ، ونفيت أي علاقة لها بظهوره . وهل يظهر لنوعية معينة من الناس . . ١٩٠٠ لقد أنبأتني زوجتي أنه ظهر لبعديقاتها ، وأن بعضهن امتنعت عن زيارته ، ورغم أنهن لم يصاحبها بالسبب ، إلا أنها متأكدة بالأسباب لامتناعهن سواء ، بل إنها لحظت أن شقيقها قلل من زيارته لنا . لم تخبرني بذلك إلا بعد أن علمت سبب طلبها الانفراد بجمجرة نوم مستقلة . ألمحت برغبتها في البداية ، ولم تبال بدهشتي ، ففي بعض الأيام عندما أردت أن أنام وحدي ، لنسب أعمالي ، أو لأن إرهاق نفسي بسبب لي أرقا وهلوسة وأنا نائم ، كانت ترفض بشدة وتلومني . ولذلك ، فعند ما أبدت رغبتها هذه ، استبدت بالقلق ، أو لكن قد تصارحتا بعد ، ولكني أحسنت - ولست أدري كيف - بأنها تعلم بأمره . عندئذ لم أمكك نفسي ، وأحفظها بتلك النظرة القاسية ، التي أوّلقت كتابها ، وجعلتها تصرح بما أود معرفته منها . وكثيرا ما أنهم نفسي بالقسوة ، عندما أضيّعها متلبسة بشل حركة أولادي ، بتلك النظرة القاسية والمصممة على التزاع ما أود معرفته . وأخفى أني لا أتعلم هذا فجأة أجدني متورطا دون أن أستطيع السيطرة على نفسي . وقفها لحظت ذلك ، وأدركت بالأفمرفي ، وأن لن أفك وثاقها قبل أن أحصل على ما أريد ، صرخت ، وكنت قد أوهمت نفسي لبرهة بيسرة ، أنها لم تر شيئا ، ولا داعي للقسوس . ولكن سرعانا ما وجدت مبررا للقسوس ، عندما قالت : ظهر على طرف السرير . لم تقل ما الذي ظهر ، وكأنها تعرف بأنه لاداعي لتوضيح لي فسوف أفهم وحدي . شلني الصمت ، ولم أطلق سراحها لهذا السبب .

قراءة لقلب أفلاطون



إنقاذ العالم

د. عبد الغفار مكاي



— العالم يرس وفساد . لم نحبها فيه
إن لم نسع لإنقاذه ؟ ما معناه إن لم نصب
عليه الحق ؟ .

— مصرفة الوجود الخالد الحق
والمشاركة فيه لإنقاذ الوجود الأرضي المحسوس بقدر
الإمكان . تلك هي مشكلة أفلاطون .

— ليست مشكلته هي الخلاص من الثاني وإفلاؤه ،
ولا الاتحاد مع الأول والبقاء فيه (فهذه آثار فلسفة
أفلاطون وشراحه على التصور الشائع عن أفلاطون)
بل حمل التمسك على المشاركة فيه (من هنا تأل وظيفة
التربية وتقسيم العلوم) .

— عالم الحس والتجربة هو عالم التغير والفساد ،
والحرقة والفتنة . كل ما هو جسدي محسوس ، وطبيعي
مادي ليس وجوداً حقاً . إن له صورة ، لكنه ليس صورة
(لهذا انحط الفلاسفة والطبيحيون في البحث داخل
هذا العالم عن أصله وبديله ، عن سببه وجوهره . . .)
فالوجود الحق في النثل أو الصور ، في الأفكار أو الأنواع
(صورة الدائرة ، المائلة ، المساواة . . . الخ) .

— ارتباط الطبيعة بالأخلاق : من تعلق بهذا العالم
الحسي أصبحت القيم الأخلاقية عنده متغيرة وقابلة
للتحول : لا عدل ولا حق ولا واجب ، بل كلمات
تغوى وتؤثر . كل شيء كيان يساو لكل إنسان (أوضح
من عبر عن هذا : كاليكليس في « جورجياس » .

وثرانزما خوس في « الجمهورية ») ، من هنا كان فساد
السفطالين ، واتحلال أثينا ، وتضليل الجماهير
بالكلمات . من هنا كان خداع كل الدجالين ، ينتظر
الناس الحق فلا يجدون غير بريق الكلم الزائف من فم
جنون .

الحق هي مجال الوجود الحق ، مجال « الموضوعية »
حين يعرف العقل حقائقه ، والغيرية (أو الأقل
والأكثر) هي مجال الصيرورة ، مجال النسبية التي
لا يستطيع العقل أن يثبت فيها ، ولا وجود —
أو الموجود في الظاهر فحسب ، بينها هوة وانفصال ،
اشتقاق وثلاثية حاسمة . هل يمكن أن يلتقي ؟ !

الأساس الأكبر لفلسفة أفلاطون هو هذا الانفصال
الثام ، هذه الثنائية الحاسمة ، هذه الهوة الحقيقية بين
عالم الوجود وعالم الصيرورة . والمشاركة هي التي تحاول
التقرب بينهما ،

— أينما تناقض أينما يتضاد ؟ .
اتصديق عليها : إما ، أوب ، أوأ عكس ب ؟ .

فرق كبير بين التضاد الذي يسمح بوجود حدود
متوسطة بين الضدين ، كالصيف والشتاء وبينها
خريف ورياح ، والأبيض والأسود وبينها حة ألوان
وبين التناقض الذي لا يسمح بالتوسط : حياة وموت
حركة وسكون ، ذكر وأنثى ، زوجي وفردى ، جوه
وعرض ، صدق وكذب . . . الخ .

— مع ذلك تسمح بعض التناقضات بحدود ومسطى
من جانب واحد : كالظلم بالنسبة للعدل ، فقد يقترب
من العدل أو يبتعد عنه (بعكس الزوجي والفردى
والحياة والموت . . . الخ) .

— بين عالمي الصيرورة والوجود تناقض من النوع
الأخير ، الأول يسمح بالتقارب ، يمكن أن يبتعد
أو يقترب من الثاني . فالوجود مطلق ، ولابد من
معرفة مطلقة في ذاتها . والصيرورة أو الازدواج
الذي يقترب منه أو يبتعد عنه بنفسه ، لأنه يشتاق
للوجود ويسعى للمشاركة فيه (إذ لو كان مثله لصار
متافسداً ولم يسمح بالمشاركة !) .

— عالم الصيرورة نوع من اللا وجود (لسمي الدائم
إلى الوجود) لكنه لا وجود ينطوي على درجات (مثل
الظلم والكذب) .

فالحكم الصادق + (يتناقض) الحكم الكاذب (وإن
كان هذا على درجات تقترب من الصدق أو تبتعد
عنه) .

والسرمدية + (تناقض) الزمانية (وإن كان من
الممكن أن تمتد وتدمر بعد موتها وانتهاها ، كالفكرة
المعينة ، والعمل الفني الكامل . ولذا كان لها خلود
نسبي في عالم الصيرورة) .

والإله + (يتناقض) الإنسان (وإن أمكن — في
حدود الصيرورة والبشرية — أن يوصف بعض الناس —
وهم الصفوة والقلة النادرة — بأنهم الهيون) .

الأيدولون +
(يتناقض) النموذج
والأصل ، الحقيقة
والوجود المطلق ، الماهية
والجوهر . هنا نجد فروج
كل صيرورة . والنماذج
أو المثل متعمدة —
اعتلاقية ورياضية — لكنها
تمثل ردة حية وجماعة
مشتركة .
أو نفسية .

نثل وحدة حية وجماعة مشتركة
وهي لا ترى الباطن ، حتى لو كانت عين العقل !
لكن العقل يفترض وجود المثل أو النموذج
الأصلية كأساس منطقي لا بد من الانتفاع به .
— ثنائية حاسمة ، هوة وانفصال : بين المغفول
والمحسوس ، والوجود والصيرورة ، والمثل والأشياء ،
والمعرفة والجهل ، والنور والظلام ، والحريية
والمعبدية .

— علينا نحن أن نقرر : هل نريد البقاء في عالم
الصيرورة والضرورة ، والتجربة والحس ، أم نريد

الارتفاع إلى عالم الفكر والمثل، والإرادة والسلوك ؟
الأول يقصصه كل ما يميز العالم الحق من قيم (الثبات
والتحديد ، الجوهرية والاستقلال) لأنه عالم التأثير
والفساد . أما الثاني فيحتوي كل عمل ميار للمعرفة ،
كل قانون للفكر والعلم . لهذا تقاس به المعرفة
التجريبية ولا يقاس هو بها .

— هل يمكن أن يلتقي ؟
— لا يقطع أفلاطون بشيء ، بل يترك للأمر المشيئة
الإلهية . . .

— فإذا شامت ولد و المثلذ : سيكون شيها
بيروميثيوس الذي جلب النار للبشر أو أسكليبيوس الذي
ومهمهم فن الطب والعلاج . سيكون مفارقة ، حدثا
فريذا وجديداً قد يتبعه غيره ، وقد ينتهي عنده ويأتي
بعده السادس . . .

— هذا المثلذ هو الذي سيوحى بين العالمين ، عالم
التجربة وعالم الحكمة ، سيحقق الدولة المثالية
العادلة ، إذ يجمع بين القوة العملية والرؤية الفلسفية .
— فلقد عرف السر الأكبر ، لا يشبهه سر الطب
أو النار : فهم مثل المعدل ومثل الخير المطلق .

— الأمر إذاً هو — لا للعالم التجريبي و الدنياى ،
ولا لعالم المثل و الروجوى ، — فهو القادر أن يوحى
ببها ، لأنه هو القوة الوحيدة الفعالة فيها .

— لن تنشأ الدولة المثالية من عالم التجربة ، بل
ستكون — شأنا شأن كان المثل — مخالفة له . لن تتحقق
مهما توافرت الشروط المطلوبة (من تعهد الطيبة العليا
والملكبة واختيار الخراس والتفانية ، والتجديد
المسام . . . السخ) . وإن تتم عن طريق الشورى
والعنف .

— بل تتحقق حين يشاء الله أو الصدقة أن يولد هذا
المثلذ ، فيخلص كل البشر من البؤس ، ويبدل ليل
الظلم وينصب ميزان العدل . . .

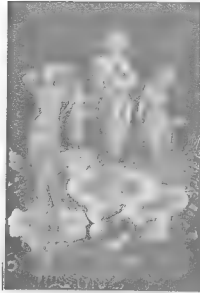
— حتى يحدث هذا ، ما هو واجب الفلاسفة ؟
عليهم أن يرووا و الناس تربية فلسفية يهيئهم لتحقيق
عالم المطلق على الأرض ، أن يعلموه كيف يحافظون
عليه كما يعلمون كيف يفكرون فيه . عليهم أيضاً أن
يعلموه استنباط المثلذ والعمل معه ، حتى لا يأمروهم
بالظلم والحسد والتباه . . .

— ماذا يطلب منهم ؟ ما الشرط الواجب أن يتحقق
في من يطبق للحكمة ؟ في من يريد أن يكون فيلسوفاً ،
وقد يتاح له فرصة تغيير أمور الناس وتصريف شئون
حياتهم السياسية والعملية ، أى فرصة اتقادهم بالحكمة
والحكم ؟

— عليه أن يعرف هذه الأمور الثلاثة معرفة دقيقة :

- ١ — عالم التجربة .
- ٢ — عالم المثل . . .
- ٣ — عالم الخير الإلهي .

عالم التجربة لكي لا يتخذه السفسطائيون وسرقوا
منه آذان العامة بكلامهم المختلط بالرائع ، وعالم المثل



والمثاليات الذي يمتري وحده على معايير المعرفة الحقبة
وموضوعاتها ، وعالم الخير الإلهي الذي هو شمس نيل
الأخلاقي . . .

— أما عالم التجربة فلا بد أن يعرف أن عالم الظواهر
والقيود ، عالم النفس والمذاب (لأنه إن رضى به لن
يستطيع أن يتقنذ و بالفلسفة . . .) لا بد أن يعرف
خدياع الكلمات التي تغري ، والإحساسات التي
تغوى ، والوقوى المادية التي تغفل . لا بد أن يعرف أن
هذا العالم (عالم الزمان والمكان والظواهر) هو الضد من
عالم الحقيقة والمثلث الثابت الأصيل .

— لا بد أيضاً أن يقتنع بالوجود المطلق الثابت للمثل
(فوق الزمان والمكان) . وبعد أن يتعوس بالطريقة
النهجية في التفكير ، ويتنوب على الحياة العملية
والمسكوبة ، يرجع من حين لآخر إلى المجال
الموضوعي الوحيد للعلم ، لكي يعرف أن التصورات
والأفكار الحقبة ليست مجرد تجريدات من الأشياء
التجريبية ، بل أن الأمر يتعلق بالمعايير الثابتة التي تبني
أن تقس الأشياء بقياسها لتعرفها معرفة صادقة . من
شرع بأنه يعيش في عالم المثل الخالدة كأنه يعيش في وعاء
فهو وحده الذي يمكنه أن تنجيه بفكره نحو المطلق
والعالم ، ومن أصح المتولية التي تنتظر ليكون مرشداً
للناس ، ينبغي أن يكون ثابت الفكر والرأي كالكواكب
الثابتة في السماء . إن لم يفعل هذا لن يتناه عنه بلعنا
التجريبى ، فنش عينا عن سند يعتمد عليه .

— أما اسمى واجبات الفيلسوف فهو أن يحرف
طبعة الواحد الإلهي ، الخير المطلق الشامل القويذ
(فليس له مبدأ مفاد كالشر الأصل للحسم مثلاً) .

— فأسوأ ما يوجد على الأرض أو يمكن أن يوجد على
ظهورها هو الطاغية ، سواء أكان طاغية فرداً أم كان هو
الغزوة التي أقبلتها المحرضون والشوشون . لأن
الطاغية هو الذي يحاول أن يجعل الشر عبداً عاماً . غير
أنه للمحولة لن تتنج أبداً — مهما أدت في عالم

الحس والتجربة إلى الدمار والتخريب — لأن الشر
لا يوجد له في الواقع (في هذا يتنكر أفلاطون
بالإلانيين) ، ولأن كل ما يوجد فهو موجود بقدر
ما يشارك في الخير . ما يوجد في الدائرة هودائياً ما يتفق
مع وجود الدائرة الكاملة في ذاتها — مثال الدائرة أو
الدائرة الأخرى — وهي التي تقصدها عندما تنصرد
الدائرة أو تقوم بتعريفها . كل ما عدا ذلك فهو
لا دائرة ، تقى وسلب لوجود الدائرة . . .

— كيف تعرف الطاغية ، كيف تعرفه ؟

— مثل كل ما هو شر — نفس الحاكم الخير ، كما
أن اللا دائرة هي نفس الدائرة الحقبة ، والسفسطائي هو
نفس المعلم الصحيح ، والمرضى هو نفس الصلبة .

— وإذا فموضوع التعريف ، وبالمثل موضوع كل
معرفة صحيحة تميز عن عامة الوجود بالمعنى المثلذ
اليقنى ، وهودائياً ما يشارك في الخير . والموجود الذي
يمكن أن نسميه إنفا هو وحده العلة والمبدأ الذي ينبع
هذه المشاركة في الخير . لأنه هو نفسه الخير في ذاته
أو الخير المطلق (المثلث من الحسد لانه غير) .

— هذه المشاركة تتحقق على أكمل وجه في عالم الصور
أو المثل . فكل صورة أو مثال على حدة — كالحقيقة
أو الجمال أو العدالة أو المساواة أو الدائرة أو الدولة
والمنصب . . . الخ — هي التي تكون الوجود الحق على
نحو نموذجي أو معياري أصلي — وكل مثال أو صورة
تتمثل عن مثال المثل أو الصور جانباً من الخير الواحد
(والدائرة التجريبية الناقصة تشارك في مثال الدائرة ،
والدولة في مثال التجربة تشارك في مثال الدولة . كل
الموجودات في عالم التجربة ناقصة متغيرة ، وهي تشارك
في ضدها ، أى في وجود كامل في ذاته) .

— هل يتناض هذا مبدأ عدم التناقض الأول ؟

— لا يتناقض . لأن هذا المبدأ لا ينطبق إلا على عالم
الواقع والتجربة ، ولأن الفكر عندما يكون في مجال
المشاركة لا يكون في مجال وجود أفقر ، بل في مجال وجود
رأسى يمر من مشاركة الوجود الناقص للتغير في الوجود
الكامل الثابت ، عن علاقة اللا بوجد الوجود نفسه .

— الله — أو الخير الواحد الأسمى — هو علة هذه
المشاركة . فالمشاركة في هذه المشاركة ، والله هو علة
كل غير وجود . وليس للأشياء ولا لعالم التجربة
والظواهر من وجود إلا بقدر ما تقاس بالتميز أو المثلث
الذي يصنع الفكر ، بقدر ما يشارك في الخير .

— للمشاركة هي شرط الفكر الموضوعي والمعرفة
نفسها . إذ يقرر أفلاطون طبيعة هذه المشاركة إلا في
مرحلة متأخرة من تطوره :

تقول في الأحكام والقضايا الحميلة : أي ب (هذه
دائرة) أرس هي م (أثينا مدينة) . والكيفية تتغير
عن الساري . لكن حين يقاس كلاهما بحقيقة الدائرة
أو بحقيقة المدينة يصبح معناه الشرقي والشرقي
والطموح للمشاركة . بكل ما هو تجريبي يشترك
للمشاركة في الموجود في ذاته ، أو للخير الذي مثله
سائر المثلث كل من ناحيته .

— فالله أو الخبير الأسمى هو سبب المثل وعلمنا (لأننا نشارك فيه) كما هو سبب عالم الأشياء والظواهر (لأن كل شيء ممكن أن يشترك في المشاركة في المثل) .

— هذا الإمكان أن يأتي من المثل نفسها ، فهي مكتفية بذاتها ؛ بل يأتي من الله ، الذي يفوق الوجود في الرتبة ، أو الشرف والكرامة والقوة ، إذ لا زلزال يخبرته ما كان هناك نبات .

— وإذا قلنا نزوع الأشياء إلى الخير هي الخير نفسه ، لأنه متعال على الأشياء وكان فيها في نفس الوقت كقوة وإمكان ، وهي لا تأتي من المثل المتعالية على الأشياء لأن المثل غايات وأهداف ولماذج لا قوى دينامية ، ولا من الأشياء نفسها ، لأنها ناقصة وبلا ماضية .

— والخبير الواحد ومثال المثل ، الله أو الخبير الإلهي ، لا يكاد نفهم برهانه إلا معرفة تقريبية ، لا يمكن التبرير عنه إلا من وجهة نظر أسطورية لا فكرية دقيقة (كما في الجمهورية وفلايبدروس وطيماوس) .

— إنه لا يدرِك ، أي لا يعرف ولا يحد ، لأن الفكر محدود بتعريف . وهو مثال المثل — الخير في ذاته — الذي تقاس به المثل الأخرى ، كما تقول بالقبول إلى سائر الأعداد (٢ ، ٣ ، ٤ ، ...) . ولهذا فهو فوق الفكر المألوف ، وفوق كل المثل وقبلها كما أن العدد (١) فوق كل الأعداد وقبلها ، وإن كان كل عدد في ذاته ، وكل مثال في ذاته واحداً أو وحيدة .

— إذا كانت كل المثل « وجودية » ، فإن مثال الخير وحده فعال ودينامي . وهو في « الجمهورية » الشمس التي تتحكم في قبة السيل ، والسبب تزيينها المثل كالكواكب الثابتة ، وهو الذي يشيع الحياة والدفء والوجود في عالم الكائنات والأشياء .

— وهو في « فلايبدروس » الرب يقود مركب الأرباب الرافضين والنفوس الفردية تتزاحم في حاشيته لتفوز بتطرة إلى المثل الخالد والمناجى الموجود الأزلي .

— وهو في « طيماوس » الصانع الخبير الذي يهيئ الكون من الفراغ (أو اللا وجود) بعد أن ينظر للمثل ويحاكيها . وطيته خالقة من الحسد هي التي جعلته حياً العالم (مكان الصيرورة) — ويهيئ منه كائنات حيا عاقلا . هو الذي أحال الفوضى إلى نظام ، إذ لا يلبث به أن يغلق إلى الجميل ، وهو الذي جعل للجميل نفسا وللنفس حلا ، وأخرج الكائنات من اللا وجود إلى الوجود .

— وهو في المجال الرياضي والحسابي الوحدة المطلقة السابقة على كل فكرة وتعداد .

— وفي المجال — أو اجتماعها الحية المتجانسة هو الذي يفرغها في الوجود والزمنية والشرف ، وهو مصدر الخير فيها وفي سائر الكائنات ، ولهذا لا يكاد العقل يقدر على التفكير فيه .

— كل المثل « مثله » وتشارك فيه ، وهو وحده المبدع انصابت الذي يبدئ الكائنات الناقصة إلى الكمال ويدلها على طريقه .

— وهو فكرة الإله نفسها التي تتردد في صور مختلفة في أعمال أفلاطون .

— ما شأن المثل ؟ أهذا دور في إنقاذ العالم ؟ .

— لم يوضع أفلاطون ترتيب المثل وتنظيمها ، لكن يمكن أن نستخلص طبيعتها من محاوراته .

— فهي لازمانية ولا مكانية (بقية بلغة كانت ١) ، يسرى الخير فيها جميعا ، والحق والصديق طابع مشترك بينها . وهي متمدة (لأن وحدة المعرفة لا تقوم بخير هذا التمدد ، ولأنها تقتضي وجود بعضها وعلاقتها ببعضها ، كالإيجاب والسلب ، والصديق والكذب ، والظلم والعدل ، والسواحد والغير ، والراحة والسكون ...) ولكنها في نفس الوقت واحدة ، تمثل جماعة حية مشتركة ، نسقا عضويا متجانسا ، وإذا اختلف الواحد منها عن الآخر في نوع وجوده ، فهي جميعا في الوجود متشابهة ، إذ هي موجودة في ذاتها ، مكتفية بذاتها ، مطلقة ، ثابتة وخلقية .

— هي باختصار جواهر ومناجى أصلية باقية ، حق الصانع لم يتخلها بل يتطلع فيها ويحاكيها (محاكاة التجار والرسام للسرى في ذاته ١) وهي كذلك (ابتداء من « جوجراس » وخصوصا في « السفطالي ») نسب وعلاقات « كالاختلاف ، والتضاد ، والسلب » لكن أعلاها وأعماها وأصمها هي مثال الخير والحق والجمال :



— الخير ، لأنه ليس مثلهما علة نموذجية فحسب ، بل هو علة وجودية دينامية .

— والحق ، لأن الحقيقة مشتركة بينها جميعا .

— والجمال ، لأنه المثال الوحيد الذي يمكن أن تفكر فيه بالمقل والقمع معا ، أي كنموذج مطلق وصورة مستوحاة في عالم الحس في جلال وروعة أو حسن فته ... (الخ) هنا نسجع نداءه الذي يصل إلينا من عالم المثل ليحرك فينا الشوق ويوقظ فينا الحب (الأبروس) ، كما رأينا صورته على وجه الأشياء (في التناسب الرياضي ، والتجانس الموسيقي ، والنظام والدينامية في العالم) لهذا فهو علة حركة للشوق والحب ، وتعالية وكامنة في عالما المحسوس .

— هي في النهاية أصل الوجود والحقيقة معا (ميتافيزيقية — وجودية ، ونظمية — معرفية ، نظرية وعملية في آن واحد) .

— ما هو موقف الفكر منها ؟ واجبه نحوها ؟

— إن العقل يفكر فيها بالجدل وبالتركيب (ديالكتيك ونسبيلكتيك) ، وبالتجسيم (أو التثمين) وبالتأليف (ديابازيمه وسيتيزيه) . لكن واجبه ومهمته أن يعرفها ، بوجود معها وفيها وبها ... لا ليدير ظهره أو يصرف نظره عن الكائنات المحسوسة لتفتيرها ، بل ليحسن فهمها وتقديرها وفهايتها من قبيل المثل والمناجى ، أي ليخبرها ويعدها ويرتفع بها (على أساس مثال التساوي أو العدالة مثلا) .

— لكن مثل « المثل » والخير بشكل فعال لا بد أن يوجد مثال تكون هي هدفه وغايته ، مقياسه وأساسه من ناحية الوجود والمعرفة جميعا — هذا هو أساس نظرية أفلاطون من الصيرورة والمشاركة والحب والنفس ، أساس دليله « على وجود الله وعنايته (إن جاز التعبير المتأخر من التيروديسيه) ، وأساس الجهد والمساندة في شخصية أفلاطون وكفاحه : تحقيق الاتحاد بين الوجود والصيرورة في عالما التجريب بقدر الإمكان ، بقدر ما تسمح به ظروف هذا العالم .

— لكن كيف سرقى لساه المثل ، لكواكبه الخالدة الساطعة الضوء ؟ كيف لنا أن نعرفها ونشارك فيها ؟ من يصنع هذا الجسر ومن يبرمه ؟

— تجربته نفس الإنسان ، بالحب والشوق والظن (الأبروس) .

— تطورت فكرة أفلاطون من النفس من فلايبدروس إلى « فلايبدروس » إلى « طيماوس » : من النفس الخالدة لأنها حياية ومختلفة عن الجسد (قبر النفس أو الموت) ، إلى النفس التي تتحرك بذاتها وتختلف في يحرك غيره أو يتحرك به ، إلى نفس كلية هي الغائزات الباطنة للكون ، النفس في « فلايبدروس » جوهر حي ، لأنه يشارك في مثال الحياة — بالتذكر أو بالضدية . وهي في « فلايبدروس » مبدأ الحياة والخير ، وما يتحرك من نفسه فهو خالداً ، إذ لو ماتت فسوف يوت الكون كله وتفتى الحياة . ليس هناك تعارض ، بل تطور من المستوي الفردي إلى المستوى الكوني .

— النفس مبدأ تلقائي متحرك بذاته . من هنا تأتى قدرتها على المشاركة . لأن كل ما هو حي — لا الإنسان وحده بل الكون كله — له نفس ذاتية الحركة . والمشاركة لا تتم إلا بالنفس ولها النفس ، سواء أكانت هي الفردية أم الكونية . فهي مبدأ التفكير العقل والحركة الذاتية في الفرد . وهي مبدأ الحياة والحركة الذاتية في الكون .

— المعرفة على هذا هي الحركة غير المكانية ولا الزمانية للنفس المعادلة ، وهي أيضاً تختلف عن حركة كل الموجودات الخاصة للضرورة في عالم المكان والزمان والأجسام . كل تفكير أو حركة عقلية هي في الواقع حوار بين النفس ذاتها ونقلها إلى الوجود (من الجسم إلى العقل في المعرفة ، ومن اللا إلى النعم في الحكم) .

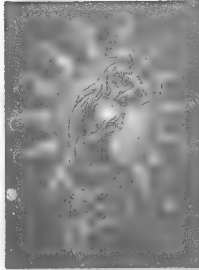
— الحياة والمعرفة إذا مرتبطان ، لأنها مشاركان في اللئ (معرفة النفس الفردية شرط لمعرفة النفس الكونية ، لأن الكون يعكس صورة الإنسان ونفس الإنسان تمكس صورة الكون ، ومعرفة الجسد شرط لمعرفة النفس الفردية ولكل معرفة بالذات أو الكون ، لأنه هو مادية الفلسفة جوهر التفكير) .

— حركة النفس (ديناميكية) هي القوة الوحيدة التي تحقق المشاركة في اللئ (أو هي الانتلثيا بصير أرسطو وليستر) والنفس تنتمي لعالم الصيرورة والضرورية والتجربة ولكنها لا تستغرق فيه ، بل تسعى للعالم عليه . غير أنها تواجبه دائماً بالقولفة ؛ أما بسبب الجسد ووجودها في عالم المكان والزمان الخاص للضرورة ، أو بسبب قيمة الفكر نفسه . فالفكر حوار ، اختيار بين لا يتم ، وكلب وصدق ، وشي وغيره — والنفس هي المجال الوحيد للحوار بين الطرفين .

— تتميز النفس عن الجسد والأجسام المحسوسة — كما تقدم — بأنها مبدأ حركتها الذاتية ، كما تتميز عن اللئ — التي هي مخلف وجايات وأهداف في ذاتها — بأنها حركة متداخلة متشاقلة في هذه اللئ .

— وحيث تكون الصيرورة تكون المشاركة والشوق ، يكون الوجود واللا يعود .

— والقوة الوحيدة التي يمكنها التوسيد بين الوجود واللا هو هي النفس التي تسعى للتكامل وتشقائق للمشاركة في اللئ والمنتاج الأصلية (واللا وجود تصور حدى ، هو الغير من الناحية الجبلية ، لأنه غير — كل ما هو واقعي ، ولهذا لا يعبر عنه إلا بالأسطورة . لقد خلقه الله ، أو الخير المطلق ، خلقا عنقا للوجود ، ولكنه حده له مكانه وجره ، لكي تكون الظواهر ظواهر ، ولكي يلقى ما في الزمن ويعل . ويبنى الله — وهو قوة الوجود ومصدره — خلقاً للوجود اللا وجود اختلافاً أساسياً ، فخلقته به كملادة الحرية بالظن الذي لم تلده ولكنها ترعاه . . . ويبقى للوجود — الذي يحجز الفكر عن تزيير خلقه فلجأ للأسطورة (عيساوس) — في صورة السلب ، فهو شرط تدفق اللئ وتزيتها وفيريتها ، وهو كذلك شرط تعدد سبل المعرفة العقلية وبرايلها) .



— بالنفس — التي تملك قوة المشاركة — وعيشة الله — التي يعيد الكائنات النقص للكمال ، يمكن أن يتحد الوجود (اللئ) والصيرورة (الجسم وصالح الجسم) ، أن يتحد الأرضي وفوق الأرضي ، أن يتحد الجسر على الأهوية الفاغرة للنم .

— هل يمكن أن يلتصم الصاعد ؟ هل يمكن أن يتحد الثنائية ؟ هذا هو واجب الإنسان — هو — بالتحديد الحديث — مسئولته والتزامه ، من ناحية المعرفة وناحية الأخلاق والسياسة . لن نفهم هذه الثنائية حتى نفهم أن معرفة اللئ تحررنا وتكتسب من السعي إليها والعمل على تحقيقها — بغير الطاقة والإمكان ! ، حتى نفهم أنها ما يحول بيننا وبين هذا التحرر من معوقات وضغوط وأوهام و أصدان ه . . . وأول هذه الأصنام هو الكلمات التي تقيدها منذ الطفولة وتجعلنا عبيدا للظلال والأصداء (حيث يعيش المستعطي في ظلام اللا وجود ، ويسد ويغادر في كيف لم تتحرره بعد . . .) .

— هذه الثنائية أو التصاد الأساسي يقوم بين الخير الذي يحررنا (ويمثل كئ اللئ) والضرورة الآلية التي تقيدها (كائنا مجرد أجسام لا عقول مفكرة) .

— هذه الثنائية : بدلا من أن تملأها (كما فعل نيتشه ويفعل اليوم كثير من المشوشين) حاول أن تفهمها ! أن تفهمها حتى تصبح حرا .

— ومن لخر ؟ — بالفكر والعقل — انجبه إلى اللئ فلم تستعبد الأشياء . من رفض حيلة في كيف لا يشهد فيه إلا الأشياء ولا يسمي غير الأصداء . من فك قيود الليل . الجهول ، اللذ ، وخرج — يبيلا وشجاعة — كي ينزوي النور . . . من أنتقد نفسه ، كي يتغفر غيره .

— من للفتد ؟

— رجل يصمم بين الحكمة والقوة ، بين الرؤية والسلطة . بين مجال الوجود والمادية ومجال الجسم والتجربة (ولعلنا يتحتم أن تكون لديه المعرفة بالإنشائيات ليحقق المشاركة بينها) .

— عن طريق الحب (الأيروس) : الشوق الدائب لوجود اللئ الحق ، أي للحكمة) وعن طريق الجلد (المديانكيت : تطريق صاعد إليها) ، يمكن أن يوجد بين العالمين ، أن يطبع صورة اللئ على وجه الشيء ، أن يقرب مجتمعه القاسد من المجتمع الأمثل ، أن يخرج إنوته السجوني — منذ طفولتهم أو منذ القدم — إلى نور الشمس ، أن يتجنب آخر فصل في مأساة البشرية .

— بنظرة اللئ مع نظرية الحب (الأيروس) بالقول السقراطي (اللوجوس) مع الأسطورة ، بالمشاركة مع الإحساس بالحياة (الثنائية) ، بالحساس الفلسفي مع إدانة العالم ، بهذا يوجد بين التنويع (ايدوس) والنسخة (ايدولون) وحدة راسية لاهيراليطية (ولعلنا كانت عاطفة كفاحه في صميمها عاطفة الحياة ، فهو مواطن في العالمين) .

— لكن اللئ ليس مثاليا أصي . فالحلم صير ، والحلم بلم مفتوح الدينين :

— ليس من السهل حل كل إنسان أن يفصل عن العالم السفلي ليطعم إلى الأعلى ، أن يخرج من الظلام والضلال والاضطراب إلى النور والنوع والحياة .

— ليس من السهل أن يتحقق عالم اللئ (أو قل عالم العقل) فوق الأرض الناقصة بطبيعتها ، وسط الناس المقنطرون على الحسد أو الشر .

— ليس من السهل أخيراً أن يوجد هذا اللئ ، وإذا وجد ، بمجربة أو صدقة — فلن يسلم من شر الناس .

— الأمر صعب ، ويتنازع الحلم كبير . ماذا تفعل كي يخرج هذا اللئ من كهف ؟ تزيه ونحوه نفسه . لكن كيف ؟ الحكمة ستوجهه نحو الخير . (معرفة الأشياء جميعاً لا جدوى منها إن لم تعرف هذا الخير !) (الجمهورية ٥٠٥ - ٥٠٦ ب) .

— هل يكفي هذا ؟ هل يكفي كئ الحكمة عن سيف القوة ؟ وإذا الحكمة والسيف اجتمعا ، هل يولد حلم مدبنتا اللئ ؟

— لا يكفي الحلم . لا بد للفتد من أكبر قدر من المشاركة في عالم اللئ ، لا بد من أكثر قدر من الجهد والخلق والمذاب (ليوفر) مثال الدولة المأدلة ، وصولاً « التعريب » بينه وبين نظام الدولة القائمة — التعريب بقدر الطاقة والإمكان ، وبقدر ظروف العالم والواقع . . .

— الأمر أخيراً هذا ، في يده ، رهن مشيئة ، فهو السيد ، لئنا لا أدناه (الفواتين ، ١٩٤٤ د) .

— لئنة نشد علينا ، واللبل عويل عند . هل تولد معجزة كبرى ، أم أن الهدى هو الهدى ؟ هل يبحث يوماً فراه ، أم يغمي الكفر ولا يبدو ؟ — للفتد في الكفر سجين ، مغلول يربص في القيد . فلعل إذا يتلده ، وعلى عين بالوجد . اللئد حر لا يحمي ، ما بين عيد كليلد ، وللتد شهيم وكريم ، يسفر بالنور بلا حد ، ويفضي الخير بلا حسد .

— هل يبقى أم يجر كهف ؟ . . . ●

انتاج تحت الامواء

شمس الدین موسیٰ

شمس الدین موسیٰ

فبعد أن كانت القاهرة عاصمة بهالة من السحر
والفتنة، وتلفها الأضواء من شتى المناسبات، لم يبق
أدباء الأقاليم بهذا الريف، فقرأوا أمهات الكتب في
الأجران، أو تحت شجر الصفصاف، وأبدعوا في
الغيظ، وهم يجنون لوز القطن، وينثرون حبات
القمح، ويتكلمون بالشعر وهم يجلسون على
الاصطباح، والقمر والنجوم من فوقهم يتمايلون
طبا.

ولقد احتوى العدد «الثلاثة» على قصة للأديب محمد الحصري عبد الحميد السبيعي عرقه القراء منذ أواخر الستينات ولم يؤثر على اسمه أي يعيش بلما أولي غيرها، كذلك قصيدة للشاعر عز الدين الطيبي التي لم يؤثر على اسمه أيضاً لكنه قيمه بالصعبد أو في غيره، كذلك مقابلة مع الخاص «رستم كيلان» شفاء الله من أمراضه ولم يؤثر عليه أيضاً لكنه يعيش بالقاهرة أو في غيرها بالإضافة إلى عدد من القصص القصيرة، والقصائد الشعرية العديدة والعالمية بأسباب جليلين نرجو أن تتكرر وحدهم يرفها القراء في كل مكان.

كما يحق لنا أن نراجع مجدى جعفر في نظره شديدة
السوداوية إلى القاهرة - أقصد مدينة القاهرة - التي
تجوى في نظره « شلل النشر » مع غطوسة الاحتكار
والاقتصاد المصطنع » . . . ولعلنا نصل معاً إلى أن

فالملاحظ أنه عند تصفح القارىء لعدد الثقافة المشار إليه يشعر من الوهلة الأولى بأن احساساً ما بالتضخم انتاب القائمين على العدد ، ففى كلمة العدد الواقعة باسم رئيس التحرير يتجلى ذلك الإحساس الذى يتسع لشمس الكلمة كلها . و يقول . .

فذلك العبارات تجعل الكثير من المن على الذين
يقومون بإرسال مادة لهم لتتشر في مجلته . لأن الثقافة
هذه ، ومع اعتراف المحرر بتواضعها الشديد لا يمكن
أن تقوم بهذا الدور ، كما لا يمكن أن تكون مثقلة للنشاط
الرياضي الذي أصبح أصحابه في عالم الأدياب .
وانني أتساءل من من الأدياب لا يبرح قريته أو مدينته ؟
الأدياب أو الفنانين باحث عن معرفة كل ما هو جديد ،
في كل مكان ، ولعل في التفتل إحدى وسائل التعرف
على الجديد . والآن ، لن نلجأ ، بل لننتفع بـ



معريفات الكحول

بحوث في الصراع وبحث الأصوات
عن إنسان برائته

المطبعة بظلال اشجار الصویر

أصبح العالم عذاب
والأفكار صارت عذاب . والفهم
كان حيرة حارة ،
وكان هناك بضعة
كثير سقوطه الروح

في العودة إلى الدنيا . صار وحيد
فراق المنازل مفتوحة
وتلك الدفينة . وتبقى الحقائق
والرؤى متقاربة بالحب
كثير أنه محبوب بين الآخرين
من أصدقاء القارب
لم يكن حيلة شهادة رأى كس عادة
كان يسيطر على نفسه
كان في الحادثة المحزنة

رؤى الحب القديم
والمحبة بالقلب النابض

ميلوش فورمان من أصل تشيكي ، ولد بمدينة كاسلاف التشيكية عام ١٩٣٢ . مات والداه في معتقل التعذيب النازي . . استمر في دراسته حتى تخرج في معهد السينما في براغ ، بدأ بكتابة السيناريوهات وإخراج أفلام ١٦ مللي . وفي عام ١٩٦٤ أخرج أول أفلامه الطويلة « بيتر وبافلا » ، الذي حصل به على الجائزة الكبرى في مهرجان « لوكارنو » السينمائي ، ثم كان فيلمه الثاني (غراميات شقراء » عام ١٩٦٥ ، والذي حصل به على جائزة مهرجان فينسيا والأكاديمية الفرنسية . بعد عامين أخرج فيلمه « كرة رجال المطايع » وكان هذا آخر فيلم يخرجه في تشيكوسلوفاكيا حيث هاجر منها بعد أحداث ١٩٦٨ واستقر في أمريكا حيث أخرج « الهروب » عام ١٩٧٠ ، وحصل به على جائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان .

حوار مع المخرج السينمائي مِيلُوشُ فُورْمَانْ

ترجمة شوقي فهد

ولدت شاهدنا في القاهرة ، بعضاً من أهم أفلام ميلوش فورمان وهي : أحدهم طار فوق عش المجانين ، فيلم « هير أو الشعر » وقد أخرج أخيراً فيلم « أمافيوس » الذي نال عدة جوائز أوسكار .

« أحدهم طار فوق عش المجانين » . لقد صنع ميلوش فورمان هذا الفيلم بحس سينمائي ووعي اجتماعي في الوقت نفسه ، فالأحداث التي تدور داخل مستشفى للأمراض العقلية ، والعلاقات بين المرضى والإدارة ، وبين الإدارة والمرضى « المشايخ » من وجهة نظرهما - كل هذا يمكن رؤيته في مستوى آخر مستوى خارج المستشفى . . مستوى المجتمع كله . وتكمن قدرة فورمان في أنه استطاع أن يقدم هذا دون أن ينفذ مرة واحدة إلى شعار من الشعارات ، ودون أن يخرج عن إطار المجتمع الصغير الذي يتحرك فيه ، مجتمع المستشفى . لكن القضية في النهاية هي قضية التسلسل التي التي يقتل في الناس أشياء جميلة . ولعل المشهد الأخير في الفيلم مازال في أذهاننا : المندى الآخر المعلق وهو يتطلق صابراً من المستشفى إلى أحضان الطبيعة إلى فجر جديد .

ثم رأينا الفيلم الثاني لميلوش فورمان وهو حبيب « هير أو الشعر » والمأخوذ عن المسرحية المشهورة بهذا الاسم . لكن فورمان استطاع أن يقدم لنا سيفونية سينمائية رائعة في فيلمه . . هذا التوازن القوي بين إحساسه بالجمال وبين وعيه الاجتماعي - أيضاً - بين مجموعة الشباب في نقالها وتقردها على التنظيم المستقرة وبين الرصانة والأمور « الراسية » . . هذا التفاعل الذي يصل إلى قمته عندما يستشهد الشاب بطل الفيلم من أجل أن يقدم لصديق ساعة مترعة بالسعادة . وبعداً الاستهزاء بتبصر في أي محاولة حول صحة أفكاره



وسلوكة . ومرة أخرى يقدم فورمان المشهد الحثافي قمة في القوة والجمال وكأنه يحتج به هذه السيمفونية الرائعة : مشهد الملايين من الشباب الأمريكي وقد تجمعوا أمام البيت الأبيض في حركة احتجاج ضد حرب فيتنام إبان عهد الرئيس جونسون . ومن بينهم رفاق البطل الشهيد ، الذي كان يعارض الحرب ، لا خوفاً على نفسه ، وإنما لاعتبارات خاصة بالشرعية كلها ، ولقد قدم الدليل الذي يمكن مقاومته وهو الاستشهاد .

— هذه مقابلة مع ميلوش فورمان ، أجراها جوزيف جيلمز ، ونشرها في كتاب (المخرج السينمائي نعيم فوق العادة)

The Film DIRECTOR AS SUPER-STAR

جيلمز : لقد تخرجت من معهد السينما في تشيكوسلوفاكيا هل يمكن القول أن المخرج يمكن أن يتعلم الإخراج في معهد ؟

فورمان : أعتقد أن معهد براغ السينمائي ليس يفكر سبة لكن كل إنسان يمكنه أن يتعلم الأشياء نظرياً . إن المعهد لا يفيد كثيراً ما لم تمش في كل مراحل صناعة الفيلم . وهناك شيء آخر . بالنسبة لي ، مثلاً ، كذا أراء اليوم ، لم يكن للمعهد قيمة كبيرة بالنسبة للمحطات الأساسية التي تعلمتها هناك . أهم ما في المعهد أنه كانت لدي أربع سنوات من الحرية النسبية أشاهد فيها الأفلام مع أصدقائي ، وأتحدث مع الرفاق ، وأعيش وقت فراغي وسط هؤلاء الناس الذين يحبون السينما . أعتقد أن هذا هو أهم ما خرجت به من معهد السينما .

لقد درست الكتابة للسينما في أربع سنوات . كان هناك حصة طلاب في كل تخصص . هؤلاء الذين كانوا يدرسون الإخراج كانت لديهم الفرصة لعمل أفلامهم الخاصة . فنيباً يعمل أحدهم كمخرج يقوم زميل له بعمل مساعد المخرج ، وثالث بعمل المنتج ، وهكذا . وهذه الطريقة توفرت لهم خبرات في كل الأعمال . المهم أنه بعد الانتهاء من المعهد يكون لديك شيء تعرفه ، في السنة الأولى ، تعمل فيلم ٨ ميلل . ثم سكتش ١٦ ميلل أو فيلم وثائقي قصير ، فقط للتدريب ، لتعمل مع الممثلين . بالنسبة لي ، ككاتب سيناريو ، كان المنتج مختلفاً . في السنة الأولى كتبنا فقط قصتين قصيرتين ، دون أي ارتباط بالأقسام ، ثم نخططاً تمهيدياً ميلل على كتاب . وفي السنة الثانية كتبنا معالجة سينمائية من هذا التخطيط المبدئي . وفي السنة الثالثة كتبنا سيناريو كاملاً مبنيًا على المعالجة للمؤلفة عن الكتاب . ثم في السنة الرابعة كتبنا نصاً سينمائيًا من أفكارنا الخاصة .

جيلمز : أي الخبرات العملية في صناعة الأفلام اكتسبتها من المعهد ؟

فورمان : لا شيء .





جيلمز : ألم يكن من المفيد لك ، وقد قلقت العزم على العمل كمخرج سينمائي ، أن تسج فلماً إلى عمل الأفلام خلال هذه السنوات الأربع ، سنوات المهة ؟

لورمان : نعم ، لكن هذا أمر صعب كما تعلم ، لسبب البيروقراطية في المهة . فطالما أنت في هذا التخصص فإنهم لا يرجون باتفاقك إلى تخصص آخر .

جيلمز : إن المخرجين السينمائيين لا يحصلون على نقود كثيرة في تشيكوسلوفاكيا . هل تذكر لماذا ؟ اخترت أن تدخل مهة السينما ؟

لورمان : طالما كنت أرغب في العمل في المسرح ، منذ أن كنت في الثامنة من عمري ، مثلت على مسرح المدرسة وسامح الحياة عندما كنت في الثالثة عشرة والرابعة عشرة والخامسة عشرة والسادسة عشرة . وحاولت أن أدخل مهة المسرح لكنهم رفضوا . إن مهة المسرح تقاليد أقدم من مهة السينما وهكذا وبالصداقة اخترت الوسط الأكثر قرباً إلى المسرح ، وهو السينما . وقلت في قسم السيناريو . هكذا دخلت عالم السينما . لأنهم رفضوا في المسرح .

جيلمز : من أين كانت غيى لك الأفلام التي كتبت تشاهدونها في مهة السينما ثلاثة أفلام في الأسبوع هل من أثن ؟

لورمان : مكتبة الفيلم التشيكى ، والسينماتيك ، وهي غنية جداً بالنسبة للأفلام القديمة . أما الأفلام الأجنبية فهي دائماً متاحة بواسطة الشركات الأجنبية التي تعرض أفلامها الجديدة مؤسسة السينما التشيكية لشرائها . ومن الثانية العملية فإن كل الأفلام الممتدة لاحتياط تأس لبراغ لمدة يومين أو ثلاثة ، حيث يجلس الممثلون ليقروا إذا ما كانوا سيظهرها أم لا . وهم عادة يمزجون هذه الأفلام إلى المهة .

جيلمز : هل هناك ميزة في أن تتعلم صناعة الفيلم في مهة أحسن من أن تكون صبياً في استوديو ؟

لورمان : نعم ، نعم . سأقول لك ما هو الفرق العظيم . إذا بدأت مباشرة في صناعة الفيلم ، سواء كان في الولايات المتحدة أو في استوديو باراندون أو في براغ ، فإنك تقبل المسؤولية بالنسبة للتتبع التجارية أو المالية ، إذا بدأت كمساعد فإنك - مباشرة - تعمل لحساب فكر شخص آخر ، وليس لديك الوقت لتتبع شخصيتك الخاصة لأنك دائماً تملك أسلوب شخص آخر ، تفكير شخص آخر ، ذلك مساعد لا أكثر . وأظن الآن ، إزاء حاجة السينما والتلفزيون الملحة إلى أناس جدد فإن المهة التخصص الذي يعد شخصيات جديدة للعمل في هذا المجال هو أمر حيوى . إنك تحتاج إلى مكان تصنع فيه أحطامك وتمارس تشذيباً . نهم ينظر كبر إذا لم تكن لديك الإمكانية لأن تقول وتخرج كل جنونك وحماقاتك وأنت صغير . لأنه إذا أنتج لك هذه الفرصة فسيما بعد تكون دائماً خائفاً .

المادة ، عرضتها على الاستديو فأعجبنيهم وكانوا سعداء بها ، واقتربوا أن أكمل الفيلم بشروط حرة ، وكنت ما أزال أصور على ١٦ ميلي ، لكن أصبح لدى مهندس صوت ممتاز وإحصائي إضاعة وهكذا .

كان اسم الفيلم «مباراة» وكان يدور حول مغنى الروك - أند - روك . الجزء الأول ، بروفة في المسرح وبداية المباراة ، وكنت قد صورته قبل أن أتلقى هذه المساعدة . كنت بالفعل أكتب السيناريو في أثناء التصوير . كان لدى بعض المادة ، وأصبح في مقدورى عمل فيلم ، لكنهم كانوا لا يريدون سوى فيلم تسجيل قصير في حوالى ربع ساعة .

أحسنت أن هذه هي فرصتى . ودون أن أعبرهم بأى شيء ، وبالتنقود القليلة التي أخذتها من الاستديو بدأت أفكر في قصة روائية خفيفة . وفي أثناء التصوير كنا أنا وصديقى «إيفان باس» ناقش القصة . أنت تعرف ، يدور الفيلم حول ثقتين ، واحدة تغنى مع فرقة من فرق الروك الهادئة ، والثانية التي لم تكن تعرف شيئاً عن الغناء وتدخل المباراة .

وعندما أنهيت الفيلم كان المسؤولون في الاستديو غاضبين بعض الشيء من لآنى عملت فيلماً ٥٥ دقيقة وهي مدة غير مناسبة لي الإطلاق ، لأنها ليست فيلماً طويلاً ولا قصيراً ، لكن في النهاية انتهت المشكلة لصالحى إذ إنهم لم يعرفوا ماذا يصنعون بهذا الفيلم ، ولذا اقترحوا على أن أخرج فيلماً آخر ٥٥ دقيقة وأربط بينهما في برنامج واحد .

وهكذا عملت فيلماً من فرق الروك أند روك . وأظن أنني وجدت نفسى في هذين الفيلمين . تأكدت أن ما كنت أحلم به هو في متناول اليد .

ربما لا تكون المقارنة على ما يرام ، لكن الأمر أشبه بشاب يمارس الحب لأول مرة مع زوجته وهو في الخامسة والعشرين ، كل ينظر إليه ويغنى به كشخص نقى نظيف ومناسب . نعم ، لكن المشاكل تبدأ فيما بعد . ثمة نوع معين من الحصاد يبدأ .

جيلمز : لماذا حدث لك بعد أن تركت مهة السينما ؟

لورمان : أنهيت المهة عام ١٩٥٥ ، وكنت في الثالثة والعشرين من عمري ، ولم أخرج أول فيلم روائى - لى - حتى عام ١٩٦٢ ، عندما كنت في الثلاثين من عمري ، وفيها بين هذين التاريخين عملت أشياء كثيرة تتصل بالفنون التمثيلية . تلفيزيون ، الفانوس السحري ، مسرح التواليد الليلية . وكتبت سيناريو فيلمين لمخرجين آخرين : كان الأول فيلماً رديئاً جداً ، وسيناريو رديئاً أيضاً ، وهو فيلم "Leave it to me" (الذي أخرجه مارتن فريش ، الفيلم الثانى الذي أخرجه ، إيفان تروفاك ، وهو إهدامات صغيرة ، والمخرجون تشيكيان .

جيلمز : كيف حدث أن أخرجت فيلماًك الأول ؟

لورمان : ليس من السهل أن تبدأ كمخرج سينمائى إذا ما بدأت دراستك في المهة ككاتب سيناريو ، كانت لدى الرغبة في أن أخرج نصراً سينمائياً بنفسى . فلم تكن هذه مسألة سهلة في المهة . لكن كل كاتب سيناريو في نهاية الأمر يرغب في إخراج ما يكتبه . بدأت كهوى . اشترت كاميرا ١٦ ميلي وبدأنا أنا وإيفان باس تسجل بها كماً يفعل الصنفاء . بدأت بعمل أفلام تسجيلية بسيطة لأصدقائى الذين كانوا يديرون - أشد - مسرحاً في براغ . وعندما تكون لدى حوالى نصف

لك بالإنجليزية ما أود أن أقوله . لكن أنت تعرف ، في المسرح أنت لا تتظاهر بأن ما تراه على الحقيقة هو شيء حقيقي ، لكن في الأفلام ، وليس في الأفلام التاريخية ولكن في الأفلام الواقعية - فإن الصورة تمكّنك ألياً أن تقتنع بأن ما تراه على الشاشة حقيقي .

جيلمز : ما الذي تعلمته من إخراج أفلامك الأولى ، بعد هذا الحديث عن العمل مع ممثلين غير عترفين ؟

فورمان : عندما بدأت لم أكن بالكاد أعرف شيئاً عن تكتيك الفيلم . واكتشفت أن كل شيء يمكن في السينما . كل ما عملته من استخدام للزوايا والعدسات والقطع وما شابه لم يكن لدى خبرة سابقة . لو كنت قد عملت عدة سنوات كمساعد مخرج فإن أفلامي ستكون مشابهة لأفلام المخرجين الذين عملت معهم ولقيت نفس بالقيود التي تحكمهم .

جيلمز : أي الأفلام التي شاهدتها في صغرك أثرت عليك ؟ ما هو مثلاً أول فيلم رأيته في حياتك ؟

فورمان : أول فيلم رأيته وأنا طفل كان فيلم والْت ديمزلي والأيمرية والأرقام السبعة . وأول مخرج مسمى بالفيلم كان شارل شابلن ، كل أفلامه ، لا أعرف ما إذا كنت قد أحببت السينما لأن شابلن كان عظيماً أو لأنه من شيئا في داخل شيئا لم أكن أعرفه . كنت مهوواً بقدرة على مزج الصلحكات بالدومع .

جيلمز : في كل مرة يظهر فيها مخرج شاب ويخرج نجاحاً كبيراً ، فإن رجال المال في هوليوود وروما ولندن يبدؤون التفكير في استغلاله . إلى أي مدى حدث ذلك بالنسبة لك ؟

فورمان : لقد ضاعت مني ستان في مشروعات لم تصبح أفلاماً . وتلقت نصيصة عديدة أتبعها بعض المنتجين على إيفان باسرو وعزل وبعد أن كان فيلم «غراميت شغراء» انتباهاً كبيراً بدأ «كارل بونتي» العمل في سيناريو عهد إلى إخراجها «الأمريكيون قادمون» - من صالح يأت ليصيد اللعبة في تشيكوسلوفاكيا ، وأصبح العمل أربعة أو خمسة شهور ولم تكن النتيجة سارة . إن ما نحبه لم ينجح «بونتي» ، وما يجبه «بونتي» لم ينجح نحن !!

جيلمز : هل تعد نفسك للعبة بعيداً عن تشيكوسلوفاكيا ببقية حياتك ؟

فورمان : أنا ؟ لا . لا . بالتأكيد أريد أن أعود يوماً بين حين وآخر ، إذا أمكن ذلك إلى أي مئة لأعمل وأعود . لكن أساساً أريد أن أعمل وأعيش في تشيكوسلوفاكيا . لأن لا أحب الإحساس بأنني أجنبي . أحب أن أكون في وطني



فورمان : نعم ، هذا صحيح ، بعض الناس لا يستطيع أن يستخدمهم إلا مرة واحدة . إنهم يمتدرون بالمعرفة وعلمنا يتعلمون تفاصيل التكتيك . لكن إذا نظرت إلى هؤلاء الناس كما أعمل أنا في أثناء العمل ، فإنك تدرى أن ربما أن الصداقة فقط هي التي أبعدت هؤلاء الناس عن أن يكونوا ممثلين . كانت لديهم صفات محددة من صفات الممثلين المحترفين ، لديهم موهبة محددة ربما فقط لأن القدر لم يكن عادلاً معهم ، وإذا أصبح أحدهم جزائراً والأخر حلاقاً وليس مثلاً .

جيلمز : أين تجد ممثلك ؟

فورمان : أحاول أن أجدهم دائماً بين الناس الذين أعرفهم بالفعل ، أصدقائي . في فيلم «غراميت شغراء» البطلة هي أخت زوجتي الأولى . عرفتها عندما كانت في التاسعة . والجنود السريسيون في الفيلم هم أصدقاء من أيام الدراسة . والأب هو عم صديقه المصور ، إذا وجدت الشخص المناسب قلت المشاكل .

جيلمز : هل يمكنك أن تحدّد اعتراضاتك على استخدام ممثل المسرح في السينما ؟

فورمان : إنني أجعل إعجاباً كبيراً على قدرة التحول التي يتميز بها ممثلو المسرح . لكن على الشاشة تعجني الشخصيات الحقيقية . لأن أظن أن ثمة فروقاً بين المسرح والفيلم . الفيلم صورة ، وكل شيء حول الممثل حقيقي . السماء حقيقية والأشجار حقيقية والأرض حقيقية ، كل شيء حقيقي . ولذا أريد أن أشارك حقيقي أيضاً . على المسرح كل شيء منظم . كل شيء مصطنع . ولذا فإنني أعجب بالشخص الذي يستطيع أن يحول شخصيته لتلائم الموقف «والكارتير» في هذا الموقف . إنه من الصعب لدى أن أقول

وتعلمت أن الشيء الوحيد الذي يجب أن تتأكد منه هو أن لديك شيئاً ما لتلوه - فيما عدا ذلك فإن كل شيء ، يمكن تعلمه في أثناء التصوير ، أنا لا أعني رسالة . الفيلم بالنسبة لي هو نوع من المتعة والرفيق في حكاية قصص . كل إنسان يجب أن يحكي قصصاً . إن الناس يعملون ، وفي المساء يتقابلون في المقهى ويكونون عما حدث لهم . وهذا هو ما نفعله . إننا نحكي قصصاً بالصور .

جيلمز : أي نظام تتبع عندما تكتب سيناريو ؟

فورمان : كل ما أحاجه هو أن أحرر كلية من أي مشاكل ، وأن أختفي في مكان ما مع الكتاب المساعدين والأصدقاء . أحياناً كثيرة أذهب إلى مكان خارج البيت ، ربما إلى الجبال ، ونظف منك لشهر أو شهرين . نعمل عندما نرغب في العمل . ولا تتبع نظاماً جامداً . أحياناً نعمل حتى الرابعة صباحاً وننام حتى الواحدة ظهراً . إن ما أريده هو عدم الإزعاج من إخراجك بسبب مشاكل الأسرة مثلاً . خلافاً أكون في حالة العمل أرتب اللقطات وأعد العمل يحدث أن تطفو أمام عينيك أشياء غير مألوفة ، وأنا أحب أن يشاركني الكتاب المساعدون في رؤية اللقطات بعين طازجة لعلهم يذكرون شيئاً ناه عن .

جيلمز : ما هو شعورك تجاه الممثلين ، وما هي أساليب طرق لاستخدامهم في أفلامك ؟

فورمان : بالنسبة لي ، فإن الممثل جزء من الطبيعة . أولاً أصعب برفقة . يعني أنت تجلس هنا وأنا أريدك أن تذهب إلى التليفون وتحدثت لي شخصاً ما . أولاً أطلب منك أن تفعل ذلك . ثم أقوم بعملية تركيب ، دائماً أنظر إلى الكاميرا وأختار التركيب ، لكن الكاميرا يجب أن تخدم الممثل وليس العكس . إنني دائماً أخلق وأرى المشاهد المركبة . لكنها في داخل .

جيلمز : لماذا تستخدم عدداً قليلاً من الممثلين المحترفين في أفلامك ، سمعت أنك لا تحب مثل المسرح .

فورمان : ليس لدى شيء ضدهم ، فقط أنا منعت من الطريقة التقليدية التي تتلوه بعض الممثلين المحترفين ، لقد كان فيلم «مباراة» تجربة هامة بالنسبة لي ، حيث عملت مع ممثلين غير عترفين ، ولقد دهشت عندما رأيته على الشاشة ، إن الممثل غير المحترف يظهر على الشاشة كما هو ، وليس شخصية أخرى ، وهذا ما يسحرني ، أن ترى على الشاشة شخصيات حقيقية طازجة ليست مكررة ، ولا أحد يستطيع أن يلعب بملها .

جيلمز : ومع ذلك ، بعد المرة الأولى ، ألا يحدث أن بعض الشخصيات الأصلية تصبح رابعة بذاتها أو يتحولون إلى ممثلين عترفين فالبكرة لا تتكرر ؟

حوار مع القاري

● حل إلينا بريدنا هذا الأسبوع رسالة جديدة من الصديقة فورية السيد فايد ، من رسائلها تناقلنا الصديقة من جاء برسالة الصديق خالد محمد صلاح التي طرحنا في عدتنا الواحد والثلاثين ، وكان الصديق خالد قد بادى فراسل مستجيبة لدعوتنا إلى فتح باب الحوار مع أصدقائنا حول ما حملته رسالة الصديقة فورية في عدتنا الثامن والعشرين ، تقول صديقتنا فورية في رسائلها الجديدة وأشكر لكم رحابة الصدر ، طرح ما جاء برسائلي للجدل والحوار بين قراء المجلة في انتظار أرائهم ، ولأنني أحسست في رد السيد/خالد عهد صاحب الرسالة ، أنه يوجه رده إلى مدافعا عن المجلة وكنايها ، فلأننا لن نكلم من دراسة . د . صارة ولا عن آراء الأستاذين محمود المال وسليح عيسى في تحقيق ثغرة بوليور والظافة ، وما أشرت إلى كتابات د . عيد الشرفه مكاوي ود . أحمد عثمان ، وما كان لي أن أتقد كتابا أجلا ، لكن لم يكن لدي تقدير واحترام ، فكل ما كتبه السيد/خالد في رده لتركه غاما ، إنما كلفني كانت حيا تنشر مجلة القارة لصديق لم يتكلم فيه الأديب نشرته حل أنا لنقص هو أبدا ما يكون من القصص ، وقلت أن الكتابة فكره وأسلوب وأنا في أجد في كل ما قرأته من قصص صديق ظلم فكره ولا مضمون هذا الإغراب الذي يكتونه ، وقلت أنه هويجات وليس إبداعا ، ووجدت في أسلوبهم فضلة وكلمات سوقية إياحية بعيدة كل البعد عن الفن والأدب ، وأستفهم لاسمهم ينشر ألفاظ تحلش الحياه ، وتوسى في معناها أبعاد الفعل الجنسي ، لأن أي إنسان مثقف لا يشرع منه هذا الكلام . . . وعجبت لتضيق مجلة القارة على هذا بدلا من توجيههم إلى الأخلاق والقيم في كل كلمة يكتبونها بكون الأديب والفن ، وقد نعت السيد/خالد باننا لا نترك وظيفة الفن فراح يذكر أسماء هن أسمي من أن نلتصق بها بها شائكة كالأدب مثل كاشكا ، بيكت ، بريث ، حتى اندربهم جيد الكتاب العظيم ذكره ليرينا أنه قرأ هؤلاء ، وصلى دعوتنا إلى الطريق القويم جودا ، وأقول له ما علاقة الجديده برص أسماء الكتاب العظيم ، بالتعريف السوني الإباحي ، ما علاقة بتضيق هؤلاء الكتاب للنفس البشرية . . .

● إلينا أي سيدة وقلنا في التعبير وضعتنا في الجحيم لأن الكتاب البديع يعبر من خلال شرحه الجديدي ما يوحى للكار ، ودون أن يوجه له ألفاظا حجة بياضه ليستف ما يكون من خلال الكتابية الجديده ، لقد قرأت لأكثر الكتاب الذين ذكرهم ولم أجد مطلقا لكتاباتهم مطلقا عجلت هؤلاء الذين يكتبون بلفظ غامضة بلفظ أجريه والفن والصورة الجمالية كما يقول . إن الجبال هو السمير والحرية

ليست هي القوضي ، بعيدا عن كل شيء نحن أمة تتسلك بجديده ، وإخلاص لترتفع بالشره خاصة في هذه الأيام التي أصبح فيها التعليم من أجل الحصول على الشهادة باعظظ دون التفهم ، فكيف بالله تعجبون الأتات كذوات الضحايا بكتاب عظيم مثل من كذرت فلما لم ، إن كان ما أقوله جودا فمرحبا به ، مرحبا بالجمود الذي يقيم المنوع ، مرحبا بالجمود بسويتا ، مرحبا بالجمود بذهب القافضا ، ثم كيف يدعي السيد/خالد أننا لا نحفظ ما جاء من الرسول (ﷺ) من القول (لا حياه في الدين) نعم لا حياه في الدين إذا كنا نتكلم في الدين ، ولأن تكون كمن راح يهوى الناس عن الصلاة بقوله : إن القرآن يقول (ويل للمصلين) دون أن يكمل الآية ،

وللصديقة فورية تقول : فاما عن رحابة الصدر فأمر واجب تدعو إليه ونعمل به .

وأما عن رسالتك الجديدة فما نحن نطرحها على أصدقائنا رغبة صادقة منا في زيادة رقة الحوار بينهم ، والقاهرة تسند بأن تكون صاحبها مثيرا تناقل من خلاله أصدقائنا الأسباب ، وبرغم اختلافنا الجديده مع حكمك على ما نشر من قصص نساك :

اليس من المنطقي حسب منطق صديقك - أن القائلين في تحريير المجلة المتلفون عن ذمهم ؟ وإذا كانت إجابتي بلا ؟ لم تفسرين سماحهم بنشر أعمال من ذكرهم رسالتك بالذبح والتقطير ونشر أعمال هؤلاء الشباب الذين يكتبون على حد تحريك ؟ ولما على الرسل أنيتها الصديقة تحفظ لا تقلبه من صديقتي تدعي الحوار الجاد ، وما نقصده هو السخرية التي لنسحقها في رسالتك حين تقولين و ليرينا أنه قرأ هؤلاء ، فهل هؤلاء حكر عليك وحده ؟ أم أنهم ملك لكل الناس ، ومنهم صديقتنا خالد ، أما بقية رسالتك فمتمركزة للأصدقاء (ملحوظة : النقط التي جاءت في الرسالة المشورة استبدلناها بكلمات لا نستطيع نشرها) .

● ومن الصديق محمود التجار عبد الحليم ، الصديقين جوار الزاوية الحمراء . . . القارة ، جامتنا رسالة يقول فيها : واستشرت غيرا بصدر المجلة (الفراء) ومنه العدد الأول وأنا أستاذيها ، ولقد سعدت بترحيب قاهرتنا بإبداعات الصديق والى كنت من كتاب القصة القصيرة الذين لا يحدون فرسا لنشر أعمالهم فرحت جدا هذا الترحيب ، وأرسلت قصة قصيرة بعنوان (المأجور) منذ أكثر من شهر ومنذ هذا الوقت انتظر ردا في باب (حوار مع القاري) ولم أقرأ هذا الرد سواء بتولي القصة أو ردفها ، سأولن الشفق فارجو الرد حتى يطمئن قلبي ، إلى هنا والرسالة لا جديده فيها أما الجديده فهو ما جاء في السطور التالية . ولقد قرأت مقالين للأستاذ . . . بجرينة الأهرام خلاصتها أن الهبة بجلالها وكتبتها لا تنعم بإبداعات الشباب بسبب ما أسماه ، وبالشفافية ، وحرزنت جديده وسأولن القصة وتصلع بنادخل قلبي في القصة والنكث بسبب قرارة الخلقين ، سيؤول هذا الشك إذا قرأت

الرد على رسالتي حتى تزاد ثقتي ، لا أقول أن أستاذي ثقتي ، لأن ثقتي بكم كبيرة . ولصديقتنا محمود التجار عبد الحليم تقول : نصبت (المأجور) تم تصلا ، ولو كانت جاءت لغمتها قولونا كعادتنا مع كل رساللات الأصدقاء ، والقاهرة عندما إحتارت في إبداء الصديق مند صدورها في يكن إحتيازا نائما من فراغ أو عواولة منها لمخلصة الآخرين ، نحن نتحاذر في الشباب لا نأنا تلك المخالفة للأخلاق ، والشباب هو المستقبل ، ليس مجلة انشائية ترددها بل حقيقة لا تغيب إلا عن الذين لا يصرون أبعد من مواطاة أقدامهم . أما الفنان اللذان نشرها بالأهرام . . . تعتمد عدم ذكر اسمه على صفحاتنا برغم ذكره في الرسالة ، كي لا يتأثر شرفا ولا يستحقه ، لقد وجدنا ما ألقى على صفحاتنا ، ليس ضغنا ما بل حقا فقلت نحرص أن يخرج سدي ، والمصادقة كل المصادقة عندما يشعل هذا الكتاب لثمة الصديقه كي يهتتم بهم باطلا ، وهل ترضى لنا أيها الصديق أن يتلى حوارنا في تدل هذا الكتاب ، إننا الشفافية التي يهتتم بها ورسام عمل على صبورنا ، فمرحبا بالشفافية على صفحاتنا ، إن شلتنا أكثر من أن نجيبها لأدبها رحابة المدي ، فتدلتنصر مصر من أفعالها إلى أفعالها ، إن شلتنا ، هي كل المواجهات الشابة الأصيلة التي حرمتها ، شلة ، والكتاب وأنتاله من أن تأخذ فرسها كي تنشر أفعالها على صفحاتنا ورواها في مخرج قلبي ردي ، ولي زمان أشد دامة ، والفرحة كل الفرحة عندما يقدفنا هذا الكتاب وأعلى السباب ، إن جبادرهم إلى لا نستخدمهم مثلها هو سمارتهم جبرية كي لا والد جاد ، لا شيء ، سوى أنه رفس ما يكتون ذلك كي اتخذ لنفسه دافعا طعنا لا تحلق كتاباتهم المسطحة المثقولة ، لقد اخترت القارة لنفسها أسلوبا جديدا في تعاملها مع المواه التي تنشرها ، فهي لا تنظر إلى الأسماء الموهورة في خاتمة المادة ، لأنها تترك أن هذه المواد تفتد بريقتها الزائفة إن تناسبت أسماء أصحابها ، ولأنها تعرف أن هذه الأسماء مخشوة بالمواه كالبالون التي يلاعبها أن الأطفال عمرها قصير ، وسرعان ما تنتهي ، وهذه الأسماء لا تلمع ولا تعيش إلا في جو ملوث .

● عندما ألتفت الخاف نقيا صحيحا ، يسحب هؤلاء إلى مكاتبهم الخائب . وهم يدركون جيدا ، أن المكان المناسب لهم لا يمكن أن يكون في واحدة من دورنا الصعوبة الرائدة للأحلام ، بل في مبنى آخر يلاحظه في شوارع الجلاء ، هو مبنى مجمع المتاحف ، ويجرون هؤلاء أن يبادروا منذ الآن ، الآن ، لأن ليس هذا بجو مكان مناسب لهم بين عرضها لجمع أحكام النطق والطاعة ، لكن الجحش ما تفضله أن يسندوا حياة العرضها لجمع . الشرفه .

الصديق محمود شكرا لثقتك بنا .

والقاهرة عزاء دائما يزيد من ملاحظات الأصدقاء وأرائهم وأصنامهم .



● الفارس ● ألوان مختلفة ● للقتان محمد راسم ● الجزائر ●

